WÓRCZOŚĆ

ROCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

U. I. C.
APR 24
LIBRA

TWÓRCZOŚĆ

LISTOPAD

1948

TREŚĆ ZESZYTU

MIKOŁAJ GRIBACZOW: KOŁCHOZ „BOLSZEWIK" (FRAGMENTY)
STEFAN FLUKOWSKI: XAWERY DUNIKOWSKI (FRAGMENTY POEMATU)
KAZIMIERZ WYKA: W LESIE RZEŹB
TEODOR BALK: PODRÓŻ PRZEZ TERENY PRZYSZŁEJ WOJNY
STEFAN JAROCIŃSKI: ŻYCIE I DZIEŁO JOHANA HUIZINGI
MARIAN PIECHAL: PÓŁ WIEKU REALIZACJI SNÓW O POTĘDZE
JAN BIAŁOSTOCKI: KINOMALARSTWO I FILM O SZTUCE
SPRAWY I TROSKI: RECENZJE KONKURSOWE
LECH BUDRECKI: MAŁA APOKALIPSA
ANDRZEJ WASILEWSKI: LABORATORIUM NOWEJ TREŚCI
ZYGMUNT LICHNIAK: ZNAKIEM TEGO NICZEGOWATA MUZA...

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK IV ZESZYT 11

LISTOPAD 1948

Naklejka przedstawia „Autoportret“ X. Dunikowskiego
z serii rzeźb „Głowy wawelskie“

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 36411

MIKOŁAJ GRIBACZOW

KOŁCHOZ „BOLSZEWIK"

(FRAGMENTY)

I

Zaledwie zorza się domyśla
odgadnąć dzień idący z mgły,
a już na niebo dym wytrysnął
i nad ostatnią chatą drży —
nie jak starucha ani chmurka,
tylko jak kociak na pazurkach.

A kot ogonem na zapiecku
zamiata zaintrygowany
i śledzi, co się tutaj święci
już od samego rana:
a ciemność hyca w wiadra, w dzbany,
pod piec, pod stół —
do sieni pierwszy wiatr poranny
przynosi zapach pól
i słychać: wszystkie osiem naraz,
jak w sadzie deszcz rzęsisty,
kurczęta tłuką się w skorupę
pod kwoką rozłożystą.

A koniuch o tej porze w szopie
już wstaje, łapiąc się za boki
(pod Woroneżem w osiemnastym
Szkuro po żebrach go pogłaskał)
i chociaż wcale chłodny ranek,
dziad sobie jednak sypia w sianie,
bo z babką wojna — niby skutkiem
nieporozumień co do wódki!
Już wojna idzie od niedzieli
i dziad, odważny na pozycji,
do zgody czeka propozycji.

Wzdrygając się od chłodnej rosy,
dmuchając dymem w rzadki wąs,
dziad nad zegarem medytuje
siadłszy na suchych belek stos —
bo słońce — nikt nie wypomina! —
jednak spóźniło się pięć minut
(zegarek — to wojenny łup
i umie kłamać jakby z nut!
i dziadek swój niemiecki zegar
codzień nastawia po rosyjsku —
cóż, kiedy teraz wielka bieda
z tą babską wojną wyszła!
Trzy dni już tak bez regulacji,
bo własny został w okupacji)...

Dziadowi cni się, chyłkiem rusza
popatrzeć na chałupę,
co tam się warzy, co się smaży
i czy też babka, choć nafuka,
nie pożałuje gospodarza?
Ale babka — twardy orzech,
nie nabierzesz na pochlebstwa,
z dziadem zgadza się na rozejm,
lecz darować — ale gdzie tam!
Nic nie wskórał, trudna rada!
Zły na pomocników huka:
„Wstawać, dawno pora wstawać,
wam by tylko, darmozjadom,
leżeć chciało się na brzuchach!
Niech no pomrę, wy mi zaraz
zamorzycie konie!
A w kołchozie — co za życie
może być bez konia!
Jakbyś traktor bez motoru
kijem chciał pogonić.
Na psy zeszedłby, na amen —
bo koń — to fundament!"

A tymczasem, strąciwszy cienie
rosą namokłe
zorza gałęźmi lipowymi
przetarła w chatach okna,
machnęła ziemi
szkarłatem: wstawać czas!

— pisnęła furtka, pchnięta ramieniem,
ktoś bramą trzasł —
i dźwięk pobrodził trawą za stadem,
a rożek dzwoni gniewnie za sadem
i stado biegnie
parzystym dwojąc się śladem...

Do kuźni wchodzi kowal,
siłacz i fachowiec,
tłukł „Pantery", „Ferdynandy" —
teraz — co innego w głowie —
Przyszedł i powiada:
„Przyda się odpocząć!"
— i za młot się zabrał
od rana do nocy;
żona mu dopieka,
on się tym nie troska:
żeby tylko skądś wytrzasnąć
piecyk martenowski!
sam by części do traktora
odlał w swojej kuźni
— plany są — a tym w fabryce
zaraz coś się ulży!
Tam pracują też sumiennie,
pomóc także im należy,
żeby razem z całym krajem
spełnić plan nie w pięć, a w cztery!

Westchnął kowal i uderzył,
młotem macha z półzamachu,
szarpnął echem — zerwał echo,
spadło z brzękiem gdzieś daleko
w zagon owsa,
mokra łąka je podniosła,
stroi głosy w swoim chórze,
aż wybuchnie marsz w wichurze —
lecz łozina się ugina nad strumieniem,
ledwie ruszy w takt ramieniem
— nie — to nie! —
bocian chwyta za batutę
i klekotem kastanietów
poprzepalał wszystkie nuty;
— ledwie las nie upilnował,
słońce w okno strzela gola —
gra zaczyna się na nowo!

Bim — bam, dzwonią w szynę, dają znak,
a gdzie dzwonią — wszystko jedno,
dzień się zaczął, wykaz godzin —
co tam wykaz, niepotrzebny!
Ludzie dawno zapomnieli
liczyć swe godziny,
dzwon to bzdura, biurokracja,
nikt nie szczędzi swojej siły!
Dzwon to głupstwo: — przestrzeń ziemi,
tę wysokość i obszary
muskułami i nerwami
poruszamy z miejsc ich starych!
— To dzień wysokiego napięcia!
Wiek rozwinął najwyższe tempo!

A upał już dopieka
i z bliska i z daleka,
nawet słońcu gorąco
kłuć promieniem palącym,
to w cebrzyku u studni
wypluska się po drodze
razem z Griszką-gawronem
z przedszkola zwolnionym,
żeby z dziadkiem w obejściach stróżował;
to z klonu, gdzie trzmiele
mają dętą kapelę
skoczy na łeb w ciepłe jezioro,
by ochłonąć z miłości;
to na rzeki zakręcie
rozpłynie się w odmęcie,
to rzuci się w dół z wysokości!

A we wsi, w kołchozie
niebieskie, różowe
w południe pokazały się gwiazdy:
panamy, chusteczki,
perkale w kwiateczki
i jak mak purpurowe, a jakże!
Ale jaśniej niż gwiazdy piękne oczy nam świecą,
niebieskie, i jasne, i pełne uśmiechów!

Na budowie w kołchozie
najgorętsza jest pora:
białe gwiazdy, jak wióry,
miotają topory!

W kuźni pismo błyskawic,
stuplomienny winograd,
to kowal, to czeladnik
przymierza Mleczną Drogę;
a traktor — mężny żołnierz
maszeruje polami,
w każdym ostrzu ma płomień
tnący pięciu paszczami;
— a jeśli się zastanowisz —
ten ogień Prometeusza,
to jest zawsze gotowa
do pracy i do walki —
bezgraniczna, nowa
radziecka dusza!

V

Od zasiewów aż do pokosów
po ulicach pieśni się niosą,
gwiazdy po prawej, po lewej ręce
i buziaki, buziaki dziewczęce!

A księżyc wiedzie taniec
białą pieśnią dokółka
i stąpa, jak narzeczona,
a za nią przyjaciółki.

To nie taniec prababek
tańczą dzisiaj wnukowie,
co to — główka schylona,
ręce sztywno przy sobie.

Co to — w pieśni cierpienie
i ukryta zła drwina
dla małżonka tyrana,
który weźmie dziewczynę.

Tak od wieków bywało
do dziś w naszym kraju,
ale życie się zmienia
i pieśni zmieniają.

Dzisiaj szumnie i dumnie,
dzisiaj hucznie i chętnie,
żeby łąkom zielonym
zaświtało odświętnie.

Żeby w pieśni, jak w życiu,
mężne serce biło,
co ojczyznę i miłość
razem pomieściło.

Ej, kolego od traktora,
zatańcz na ryzyko,
pokaż pannie, którą lubisz,
żeś jest pionier, a nie łyko!

Przed kołchozem, przed narodem
pokaż zuchom — brygadierom!
niechże się ścigają z tobą:
daj pięć for — o sto ich przegoń!

Ej, zuch! Taki, siaki, zatracony —
Ech — uch!
Po skończonych żniwach nakaz ogłosimy:
żeby we wsi był porządek,
wszystkich chłopców pożenimy!

Kawalerowie — do tańca
i w przysiady — z rozbiegu,
aż się z łąki zakurzy,
jak po młócce plewy!

A dziewczęta się nie powstydzą
i nie ustąpią kroku dziewczęta:
i one potrafią nie gorzej od chłopców
zaciągnąć rzewną piosenkę:

„To nie biała brzoza była,
to nie brzoza w okno biła“ —
to kawaler z papierosem
— taki niedomyślny! —
nie wie, że zawrócił w głowie,
ani mu się przyśni.
Nie chce czekać pod okienkiem,
ani znać, jak serce boli!

Nie chce tęsknić, spacerować
wieczorem we dwoje...

Parsknął, zgrzytnął i przeleciał
— tylko dym z parowozu! —
mój miły na uniwersytecie
— z kołchozu!

Płakałam
pod księżycem rzeka płonie od srebra,
rzeka mówi: zapomnij, nie powróci,
nie płacz —
Chodziłam wśród żyta za wróżbą,
żyto mówiło:
na próżno.
No, nie!
Nie będzie tak źle! Poczekaj.
Kłamie żyto i rzeka!
Nie oddam chłopca innej dziewczynie!
Odprowadź mnie na stację,
niezłą mamy komunikację,
czas i przestrzeń jak tchnienie przeminie!

I już na uniwersytecie:
pilnuj no się, kolego,
i nie gniewaj się, chłopcze mój drogi!
logarytmy, dwumiany
— a zresztą się przekonamy: kto kogo!

I znowu — parsknął, zgrzytnął, przeleciał
— tylko dym z parowozu —
przyjmijcie, witajcie,
wróciły dzieci do rodzinnego kołchozu
i nie jeden inżynier — lecz dwoje!

Nie darmo mówi przysłowie:
nie odmawiaj przy okazji,
a to okazja
śpiewać, tańczyć i wypić za zdrowie:
niech żyją oboje inżynierowie!

„To nie biała brzoza była“ —
to wesele
jedwab po ulicach ściele,

chwali to zamęście;
a muzyka ze dwóch wsi
na dwóch końcach placu grzmi:
Ach ty dolo, dobra dolo — moje szczęście!

Jasna noc śpiewająca
kurzy się od złota
— będzie kiedyś lepiej —
ale pewno potem;
i pewno piękniejsze
przyjdzie pokolenie —

Lecz naszego życia —
z nikim nie zamienię.

VI

Stań nad urwiskiem — i oto
miotając ptasi wrzask
las spływa w dole
i do nóg łasi się pole,
tęcza wygięta w łuk
wcięła się między brzozy,
tak jakby z całych sił
pędziły konie w kołchozie:

w żyłach wino się pali,
konie tratują dąbrowę
i grzmot pohukuje: wio, dalej
i bicz błyskawicy nad wozem —
i śpiewa ci wiatr: odwagi!
i trąbi wiatr: trzymaj się, bracie!
— w Rosji jest gdzie pohulać,
w życiu jest na co popatrzeć!

Życie — moja namiętność,
krwi tryumfalne dzwony,
noce ograbię do szczętu
ze snów leniwie wleczonych,
by proch łatwopalnych sekund
zebrać i cisnąć w twój płomień...

A oto gnają konie,
tną trawę i rżnie harmonia,

a poprzez blask liliowy,
co w chmurze pali się z sykiem,
pędzi sąsiad z kołchozu
„Socjalizm“ do „Bolszewika“.

No cóż, jak jazda, to jazda,
pieśni i ognie do góry!
i poczęstunku nie zbraknie,
jeżeli godny konkurent.

A mimochodem w rozmowie
spytamy o odznaczenie,
czy znakomity robotnik
— to dla nas bogactwo i mienie!
Niech będzie dobry gospodarz
dla wspólnych łąk i pól,
niech dzieli i życie i pracę
i honor pracy — na pół!

Ale nasz prezes chytry,
kuty na cztery nogi,
powiada: „Swacie, bądź łaskaw,
swatko, wypij, nie pogardź!
Znamy się nie od wczoraj
i jeszcze z twoim tatą
piliśmy, swacie, jak z tobą
i żyliśmy w jednej chacie.
Nie darmo, widzisz, sąsiedzi
jesteśmy, jak z tego wynika —
lecz — bez obrazy — dziewczyny
nie dam przed październikiem!

A tożby było śmiechu,
na cały kołchoz drwiny!
zabrała posag w chusteczkę —
jak stała, tak wziął dziewczynę!
A ona biedna sierota,
najadłaby się wstydu,
zabili dziewczynie ojca —
ja ją, jak ojciec, wydam!
Kochać się wam nie bronię,
a posag dam — jak swojej!

Popatrz — na polu srebro
w kłosach — ma dźwięk i ma wagę

to przecie, swacie, majątek
dla narzeczonej w posagu!

A sad? Co ujrzysz w sadzie?
czy może uschłe krzewiny?
niegorsze od kawonów
tam leżą nasze dynie!
a w jabłkach sok jak miód,
zjesz jedno — przeszedł głód...
A kiedy wszystko zbierzesz
to nie jest wcale dniówka —
to skarbiec, pełen srebra —
co chcesz, to sobie kupuj...
chcesz — buduj choć pałace,
chcesz — ubierz się w jedwabie,
chcesz — bierz dziewczynę za mąż,
wieś jej pobłogosławi,
a posag przed nią jedzie:
zboża ma wozów dziesięć!

Spytają: kto wydaje?
Kołchoz „Bolszewik" przecie!
On zawsze przykład daje,
to bogacz, dobrze wiecie!"
— Tak kręci nasz gospodarz
i mruga chytrze okiem:
„Chyba że, gościu, do nas
za gościa przyjedziesz do wsi?

Bo jeśliś gotów do nas —
to nie potrzeba czekać,
przyznaj się nam od razu
i prosto do urzędu!
Przyjmiemy ciebie godnie:
buduj rodzinne życie,
jest chata i jest praca —
no, jakże ci się widzi?"

Więc chłopak się uśmiecha:
„Wypadnie mi poczekać..."
A zboże się przelewa
i zbiera deszcz na wieczór...

Powietrze jak gorzałka,
dzień stoi w kwiatów chmurze,
z daleka grzmot popędza
zielone konie burzy!

VII

Z gromem, z tupotem niebo się wali
i odłamkami do każdej kałuży,
w rowy, w ulice leci strzaskane
szczątkami tęczy, rozprysłej z burzy.

Na kołchozowym placu zielonym
niebiosa piją wróble i konie,
a dziewczęta — do chaty na chwilkę —
zbitą gromadką, z piosenką — kpinką
niosą na grabiach tęczę zebraną
prosto po sinym niebie stąpają.

I tylko prezes na czele kozła,
nic go nie cieszy niebieska pogoda —
marzy; — a jeśli się przerwać odważysz,
wnet się rozgdacze jak dziady-brodacze;
deszcz według planu ma iść gospodarzy,
a nie jak się jemu, durniowi, zamarzy!

XVI

Las pełen zielonego czadu,
smoły ronią ciężkie krople potu,
maleńkie szpaki już pióra dostały,
wypróbowują skrzydła do lotu.

Wilcza jagoda ma szalone oczy,
wściekłość lata rozum jej zamąca —
no a maliny! tylko dłonie otwórz,
w dłonie otwarte spadną samochcący.

Jodełka głaszcze łapą leszczynę,
zgarnia do garści ptasi puch;
borowik-gospodarz honory czyni —
przed gościem z głowy kapelusz — buch!

A sroka skrzeczy... Ach, ta sroka,
za wszystkich tak się rozgadała
jakby kosz nowin — żeby tylko zdążyć! —
na raz przed tobą — na, masz! wysypała

o pisklętach, wilczętach, o takich, owakich
i że puszczyk dla sarny jest czuły przyjaciel
i że urząd pocztowy dzisiaj w naszym lesie
same listy miłosne i pieśni przyniesie,

że na skrzydlatych pocztówkach klonu
przy zielonym świetle błyskawic
kawalerowie-gile ukłony
ślą dla sikorek-panien krasawic,
że dzięcioł wystukał sześć telegramów
i noc przybiła siedem pieczęci...
— A cicho, sroko! Ja umiem to samo —
i kochać — nie zbraknie mi chęci!

A tymczasem po leśnych polanach,
nad zaroślami koniczyn,
dzień czaruje zaklęciem od rana:
stoliczku, nakryj się, stoliczku!
i wysypały grzyby, orzechy,
borówki i maliny,
a wiatr rozlewa obfitą rzeką
słodycz i gorycz winną,
a trzmiel — skrzypiciel podchmielony
w kaftanie z żółtym pasem
już natarł smyczek kalafonią
i gra najniższym basem
— dla siebie czy dla publiczności —
o tym, jak szerszeń jechał w gości...

A tymczasem, szarookie, idą lasem
różne i podobne,
trawa sięga im do pasa, ale co tam trawa:
dziewcząt cała tu brygada
zbierać się wybrała;
i każdy rydzyk je raduje
i gniazdo liszek cieszy,
a borowiki same się suszą
do ciepłych rączek dziewcząt
i skaczą borowiki w brzozowe ich koszyki.

Dobukały się topory,
silni u nas są rębacze
i bednarze nie ustąpią —
beczki krzepkie, jak się patrzy:
Świśnie zima ponad strzechą,
o przedświcie skrzypnie ścieżka,
zasmakuje dobrze rydzyk
pod kartofel, do wódeczki,
przy tym gęsty i rumiany
ostry olej konopiany,
a do tego zaproś gości,
chętnie zejdą się sąsiedzi,
nie potrzeba bardzo prosić,
rydzyk sam ci do ust wejdzie!

A dziewczętom przez ciężki upał
inaczej się zwiduje:
stuk obcasów i tańca tupot,
a okno szron haftuje.
„Gorzko!" — wołają — i narzeczona
pije, a obok pan młody
piękny jak rydz jej rydza podaje
i dłonią dotyka jej dłoni,
lub przyjaciele — do reszty konfuzji
piją za zdrowie urwisa,
zdrowie przyszłego członka kołchozu
musisz przekąsić rydzykiem!

I szumi las, kołysze las
zapachy smół, miód dzikich pszczół,
to szepcze ci rosyjską baśń,
jak młoda piękność dumnie —
i w jasne kosy wplata złoto,
bursztyny, niezabudki...
to znów jak niania wielorękа
zwołuje dzieci postrzelone:
huka i szuka ich, uhu,
i uhu — na wszystkie strony...

Przełożyła *Janina Preger*

STEFAN FLUKOWSKI

XAWERY DUNIKOWSKI

(FRAGMENTY POEMATU)

OD CZASÓW CHOPINA...

Od czasów Chopina przywrócona znów polskiej sztuce miara monumentalności, niewzruszonej pełni, niezwykłej harmonii. Własny świat: demonstracja przedziwnie bujnej wyobraźni, najsubtelniejszej wrażliwości, jasno pracującego intelektu.

W pełni udały wysiłek stworzenia rodzimej rzeźby, jak Kochanowski stworzył poezję. W czterysta lat po nim, w sto po Chopinie, a bez opóźnienia z obowiązującymi na świecie postulatami nowoczesnej formy i tematu.

W każdej artystycznej doktrynie epoki, poprzez którą trzeba było przejść tą przeszło półwiekową twórczością, zachowana została własna, indywidualna siła wyrazu, umiejętność zamykania ludzkiej i rodzimej tajemnicy życia w bogactwo nowatorskich form.

Symbol traktowany zawsze w kategoriach bytowych: konstrukcji, proporcji, koloru, uczucia.

Temat rozwiązywany jedynie środkami plastycznymi wiodącymi go do syntezy.

Synteza wyzwala milczenie — które jest mową wieków.

Nieomylna wiedza o biegu dziejów, charakterze epok i człowieku. Echa prasłowiańszczyzny, rodzimość. Nie ludowość a rodzimość podniesiona do ludzkiego.

Człowiek. Kobieta — najpospolitsza, jedna z masy — w kręgu niedoli, w jarzmie życia, w bólu. Przejście w sferę pokonania siebie i świata. Zanurzenie się w bogactwo form życia, w jego uśmiech. Wreszcie apoteoza świata twórczości, świata pracy, walki o wolność — twardej, nieugiętej, zwycięskiej.

Wyobraźnia wyzwolona i śmiała; znająca swe granice jedynie w materiale.

Świat kobiet brzemiennych — urzeczenie tajemnicą bytu.
Tragedia państwa Bolesława Śmiałego — nieśmiertelność jego idei.
Wielki teatr Głów Wawelskich — renesansowa wizja swoich współczesnych.
Las portretów — wielka komedia ludzka.
Świątynia walczącego o wolność Śląska — zwycięstwo proletariatu.

Twórczość samotna, bez protoplastów. Jak Kochanowski, jak Chopin. Nadedł widocznie czas, by polska rzeźba wypowiedziała się w skali wielkości odnalazła swoje miejsce w sztuce światowej.

Intuicja i nowoczesność w zwycięskiej manifestacji potęgi życia — Uran we wie u szczytu nieba.

Przekroczenie progu nowej epoki, ku ludzkiemu, ku społecznemu — w wyzuciu nadchodzącego wielkiego roku astronomicznego spod znaku Wodnika.

GROBOWIEC BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO

Jakby gotycka katedra runęła...
Konstrukcja w prochu leży:
już tylko samotna ruina
sama tylko klęska
człowieka — pomazańca — państwa.

Nad tą ponurą królewską rubieżą
GŁOWA —
wschodzące słońce nad pustynią,
MIECZ —
rózga komety posłanej w dzień kary...
Oboje
dźwigają się jedną wielką nieskończoną
wysiłku
który wciąż na nowo rozpoczyna
podaną przez pradziada myśl:

KORONA MA SIĘ
TOCZYĆ SZTAFETAMI POKOLEŃ

Nad tą ruiną pochylił się Dunikowski i dojrzał
klęskę samego państwa.
Wywiódł z niej sens tragedii...
Ze samotnej ruiny, z klęski,
konstrukcji kości w proch zwalonych musi powstać na nowo
o co było tam życiem. Oświecić głową, ciąć mieczem... WBREW...
I ODWET!

ŚMIAŁY BYŁ... (ze starych kronik)

Pisał Włodzimierz, zwany później Monomachem, książę władający Rusią z Kijowskiego stolca:

„. . . . . .
. . . . Potem posłał mię Światosław w Lachy . .
. . . . . tegoż roku narodził mi
się syn najstarszy . . . . . .
. . . . . ."

I poprawił czapkę na głowie, bo się zsunęła nieco była, ta później słynna „Czapka Monomacha". Po czym pisał dalej skrzypiąc straszliwie gęsim piórem:

„Potem przy królu Bolku (w ów czas był jeszcze książęciem) nauczyłem się szybkości. Był on straszliwie gwałtowny w przewodzeniu wojskiem. Nieraz tylko ta szybkość ratowała go. A wszystko było przeciwne rozumowi. Ale szybkość jego nie miała sobie równej w świecie.

„Potem był szczodry, bez przerwy i bez namysłu. Dawał wszystkim, sam mając potrzeby niewielkie i tylko wojenne: aby zbroja mocna, i konie, jakich mało gdzie w świecie, piękności niesłychanej.

„A potem, jak wszystko wszystkim by rozdał, tak królowi Henrykowi i Niemcom wszystko by zabrał. Raz rzekł do mnie: „Zabiorę im radość, zobaczysz". I zaśmiał się. Zapytałem więc: „Jak to zrobisz?" — „Przywrócę myśl Chrobrego" odparł. — „?" — „Włożę koronę na głowę. Niemcy przeklęte plemię." Spojrzałem nań, twarz miał teraz starą aż do podziwu. A liczył sobie ze trzydzieści parę roków.

„Potem był śmiały... Pamiętam raz... aż się w głowie mąci na myśl o tym jego szaleństwie...

„Potem zimą koronował się, kiedy umarł Światosław syn Jarosława w Kijowie. Mnie narodził się syn. Nazwałem go Mścisław. Niemcy i Henryk — stał on wonczas przed zamkiem Canossa boso i w worku — obiecali sobie zniszczyć Bolka.

„Potem jak wściekłe psy, jak lisy podstępne..."

Włodzimierz zawiesił pióro w powietrzu. Zsunął z czoła czapkę, później słynną „Czapkę Monomacha" i zamyślił się. Spisywał „Pouczenie" dla swych dzieci. Tyle o tym królu Bolku i Niemcach... Odłożył kartę. Jutro zobaczy.

Gdzieś wśród zamkowych podworców zapiał w ciemności kogut. Do zimowego świtu było jeszcze daleko.

O mrocznym świcie członek kapituły krakowskiej ksiądz Anonymus Nieznany zabrał się wreszcie do uzupełniania Rocznika Kapitulnego. Chrząkał,

kasłał, dłubał koło pióra, a potem dreptał po izbie, bo mu było zimno. Przypomniał też sobie, że umówił się na grzane piwo z krewniakiem, który zjechał był do miasta. Wreszcie jakoś zasiadł i wykaligrafował:

ANNO DOMINI MLXXVI BOLESLAUS SECUNDUS CORONATUR

„Uf" odetchnął po tej robocie. Potem wymruczał: „Ale biskupa Stanisława miotało onegdaj przeciw królowi..."

Zatarł dłonie przemarzłe. „Podążajmy zatem na piwko, grzane piwko". I wyszedł gwiżdżąc ochoczo.

Ojciec Lambert von Hersfeld stawał się coraz czerwieńszy na tłustej, od piwa nabrzmiałej twarzy. Nie mógł wprost uwierzyć takiemu zuchwalstwu ze strony tego krakowskiego zdrajcy i przeniewiercy. Ale opowiadający był człowiekiem wiarogodnym i na wysokim urzędzie. Zresztą od Polaków, tego plemienia, które trzeba wytępić, można zawsze spodziewać się najgorszego. „Ausrotten!" — chciał wykrzyknąć, ale się powstrzymał, bo ciekaw był dalszych szczegółów.

Zaraz po tej rozmowie, nie opóźniając, udał się do sali, gdzie miał wszystko zaprowadzone do pisania jak należy. Sam opat pilnował, żeby o. Lambert mógł wydajnie pracować. Toteż mnich zasiadł w dobrze ogrzanej izbie i pisał, że koronacja na króla Polski Bolesława drugiego odbyła się 25 grudnia 1076 roku i że było obecnych przy tym piętnastu biskupów (skąd ich się tylu nabrało?! Verfluchte!). A potem jął już wymyślać na trybutariusza, który wykorzystał waśnie niemieckich panów i bezwstydnie przysądził sobie koronę na hańbę królestwa niemieckiego. Lżył króla Bolesława i to mu trochę ulżyło. Kiedy skończył i zbierał się do wyjścia, mruczał bezustannie: „Schafskopf", „Trinkbold", „Verfluchte polnische Kriegshetzer!" Na koniec: „Ausrotten!" i trzasnął drzwiami, aż poszło echem w długich krużgankach.

W długiej mrocznej izbie plątały się w echach łacińskie słowa:

„Właściwym sprawcą strącenia i zegnania króla Bolesława był jego brat Władysław, za którym stał król niemiecki Henryk, chowający zemstę w sercu o to samowolne, wedle niego, i gruntujące polską państwowość włożenie korony. Biskup Stanisław im w tym pomagał, wśród rycerstwa wichrzył, zdradzał, bo wolał słabego Władysława widzieć w Krakowie, chociażby z korzyścią dla Niemców, na hańbę własnego kraju".

Duchowny przerwał i zwrócił się w mowie włoskiej do swego słuchacza: „...Prawda, że tego nie mogę w kronikę włożyć? Głową mógłbym zapłacić". „Napisz oględniej" — padła odpowiedź. „Wszakoż zdrady biskupa nie mogę pominąć. Przez niego to państwo nasze w poniżeniu i biedzie. TRADITOR".

I zamyślił się w trosce ów człowiek, którego znamy pod imieniem Galla Anonyma.

MACIERZYŃSTWO

Dwie proste zbiegłe w jeden punkt,
dwie linie zeszłe w ostry kąt,
z biódr, z łona, z punktu jeden rzut
jak krzyk rozpaczy nowy byt,
i nowa prawda,
nowy błąd.

Z drewnianej matki syn drewniany,
pionowo w górę nowy byt,
z sprzeczności rzutów, ich przemiany,
z gasnącej zorzy nowy świt.

*

Zorza-matka, wieczorny rachunek dnia,
z jej w łuk wygiętego boleśnie ciała
wybiegł nowy kierunek,
z wierzchołka kąta ostrego,
ze spotkania dwóch linii,
z wieczoru i świtu,
z linii nocy i linii dnia.

AUTOPORTRET

I

Głowy spiętrzone jedna nad drugą,
dłonie wzniesione z pękiem pryzmatów
dźwigniętych ku równowadze.

Mocno zaparty stopami w ziemię,
z piersią na poprzek przestrzennych pojęć,
kolos drewniany, syn dębowego pnia.

Moja wizja plastyczna,
moja wizja astralna
od ziemi po nieskończoność.
Idę ku słońcu!
Dźwigam się!
Wstępuję!!!

II

W czapce własnej głowy,
wybuchając dłońmi pełnymi pryzmatów,
pionowy

syn ziemi
stanąłem w poprzek światu
z dłońmi pełnymi ognia,
pełnymi światła,
którymi nasycam
glinę, gips, drzewo, kamień, brąz,
z dłońmi pełnymi kryształów blasku i barw —
z głębi je wydobywam aż do dnia.

III

Położony na przestrzał,
napomknięty cieniem,
zacytowany śpiewem ptaka,
zatarasowany belką powietrza,
uwięziony w kosmosie,
wolny w pestce czereśni,
odwrotność przestrzennego sensu,
święty stężonego alkoholu,
alpinista funkcjonalnych wykresów,
magister teoretycznych możliwości,
nierozumny homo sapiens —
sięgam po własne ja
z punktu widzenia prawdy o człowieku.

IV

Sięgając po własne ja
wziąłem dębowy kloc,
dębowe deski,
drzewo twarde, wytrwałe i mocne.
Ale
by zyskać perspektywę
odchodziłem
na dwadzieścia pięć milionów lat świetlnych
poza horyzont ziemski.

Z palcem na zorzy,
obojętny niebu i ziemi,
wierny światu —
co jest po wybuchu
i rozpręża się —
wracałem
przechować w dębowym drzewie
moje ja

oglądare z pięciu miliardów lat świetlnych,
z jednym pragnieniem:
by ożyło w drzewie
tak, jak je widzę.

W ręku pozostały mi wówczas
tylko dłuto i młotek.

A działo się to w mieście Paryżu.

V

Z palcem na ustach zorzy,
z palcem na ustach samego milczenia,
z palcami na chromatycznej gamie barw —
które są niesfornymi ptakami —
rylem się w dębowe słoje,
w pokłady wizji,
w nowe sfery upojenia,
w warstwice niepokojów,
własną twarzą
jak czapką
nakrywając głowę.

VI

Stopami oparty o ziemię,
lędźwiami w troposferze,
w jonosferze zanurzony po barki,
stanałem pionowy torreador sfer
z dłońmi pełnymi światłości,
w hełmie promiennej twarzy.

VII

Z dłoni wybiegają mi strzały,
kosmiczne strzały przenikające wskroś,
strzały narodzone w pryzmatach,
promienie jak rozbite kryształy,
dłuta i młotki zmienione w ognisko.

Dźwigam moją wizję plastyczną,
wizję samego siebie
pionowy torreador sfer
w wirze czarnych pasów stratosfery,

zielonych pasem jonosfery,
z pękiem strzał kosmicznych pryzmatów,
żółtych pasów troposfery,
złotych pasów jonosfery,
czerwonej smugi ziemi,
z pękiem strzał kosmicznych promieni
przebiegających według wzoru
nigdy jeszcze nie napisanego.

VIII

Dzięki tajemnicy koloru,
złudzeniu trójwymiarowości
jestem najwspanialszym pionem świata,
deska moich piersi,
dno mego brzucha,
śmigi ud
nie unikają przestrzeni
ale ją udowadniają.

Wywiedziony z dębowego pnia
w pracowni rzeźbiarskiej,
odnaleziony w najtrwalszym drzewie,
syn dębowej puszczy
i perspektywy stu miliardów lat świetlnych,
nie jestem nawet linią prostą
ani chwilą nawet.

Są którzy się śmieją,
którzy widzą jedynie:
deski mych piersi,
denko mego brzucha,
kołek mego członka,
śmigi ud moich.

Pionowy torreador sfer
dosięgam ich
jak i wszystkiego strzałami pryzmatów.

IX

Moja wizja plastyczna,
moja wizja astralna,
moja postawa,

mój trud wcielony
w miotającego granatami kryształów,
pryzmatami kryształowych świateł.

X

Wyrzeźbiłem postać ludzką w dębowym drzewie
jakby każdego i samego siebie.

GŁOWY WAWELSKIE

Te głowy krzyczą,
na nas wołają,
szepcą lub milczą,
patrzą, słuchają.

Z ścian wychylone,
niby usłużne,
wdzięczne, zdziwione,
nadęte, próżne,

zalotne, tępe,
mądre i głupie,
przebiegłe, sępie,
małpie i trupie.

Raz fanfarońskie,
fałszywe, dumne,
rybie i końskie,
piękne, rozumne.

Panny i damy,
dziewki, docenci,
godni, z fumami,
dwaj prezydenci,

królowie Polski,
Chopin i Adam,
mistrz Dunikowski,
prezes Zasada,

zero i głowa,
Ygrek i Ksiński,
klasyczny owal
lub ryjek świński,

Słowacki Julek,
inż.-architekta,
buzie, buziule
nadradcy ce-ka.

Mędrzec antyczny,
rzymski senator,
sopran liryczny,
genialny aktor.

Wszystkie pod rządek —
diable, anielskie,
jeden porządek:
„Głowy Wawelskie".

Z ścian wychylone
nad czasem trwają,
w przestrzeń wtopione
formami grają.

EWANGELIŚCI

Czterej Ewangeliści, nie żadni doktorzy,
złożyli cztery księgi: obecności bożej
na tej ziemi dowody.
Pomagały zwierzęta: jeden lew, jeden wół,
takoż orzeł i anioł służyli im za stół
z zwierzętami w zawody.

Rzeźbiarz ich wykuł w pięknym kamieniu:
Mateusza, Marka, Łukasza i Jana,
każdego po imieniu,
jak ta rzecz była wszem powszechnie znana: —

Mateusza z aniołem,
Łukasza zaś z wołem,
Jana z orłem skrzydlatym,
Marka ze lwem kudłatym.

Pięknie wykuł w kamieniu,
nad świętymi księgami,
każdego po imieniu,
wraz z asystentami.

GLORIA!

KAZIMIERZ WYKA

W LESIE RZEŹB

Marii

I

W lesie rzeźb, jaki wyrósł pod dłutem Xawerego Dunikowskiego, nie od razu odnajduje się ktoś, kto po raz pierwszy w życiu ogląda ten las w całym jego złożonym bogactwie. Pisząc ktoś, piszę nie tylko za siebie. Pokolenie, do którego należę, pokolenie rychłych czterdziestolatków, zna dorobek Dunikowskiego bardzo fragmentarycznie. Walki i oburzenia, jakie rzeźba Dunikowskiego budziła przed laty czterdziestu, dostępne mu są jedynie z legendy lub czasopism — a bywa to znajomość równa legendzie. I ze zdumieniem, dopiero znalazłszy się w tej gęstwinie, odkrywa ów ktoś oznaczający bardzo wielu, a przede wszystkim młodszych od siebie, że zawierają się w niej całe ogniwa rozwoju sztuki polskiej w ogóle, poezji równie dobrze, co plastyki za ostatnich lat pięćdziesiąt. Odkrywa, że manifesty, które rzucali poeci dwudziestolecia, dużo wcześniej wyciął w drzewie Dunikowski. Odkrywa...

Ale idźmy po porządku. Czyli wróćmy do lasu. Dorobek rzeźbiarski Dunikowskiego narastał przez lat pięćdziesiąt, czas wzrostu tęgiego już drzewostanu. W roku 1948 na Wystawie Ziem Odzyskanych setki tysięcy ludzi spoglądały na jego „Robotnika". Dunikowski urodził się w roku 1875, a w dwa lata późnej odbyła się we Lwowie pierwsza wystawa krajowa. Taką o niej wiadomość zapisał Agaton Giller w „Listach do przyjaciela o wystawie lwowskiej": „Gdy w dniu 9 września 1877 znalazło się na wystawie aż 840 osób, to był tak okropny ścisk i brak wszelkiego porządku, że kobietom w tłoku suknie poobrywano i omal nie przyszło do paniki". Z roku 1898 pochodzi najdawniejszy z portretów psychologicznych artysty — portret malarza Henryka Szczyglińskiego. Od cienia Przybyszewskiego po linię Odry, oto granice tego wzrostu.

Rzucone porównanie z lasem musimy wyzyskać w jego wszystkich znaczeniach. Potrzebna jest na to wycieczka w dziedzinę leśnictwa, w sposoby panowania człowieka nad drzewem skupionym w las. Jeszcze nie tak dawno leśnik puszczony z sadzonkami na porębę uważał, że powinien poprawiać naturę. Bo w naturze las najczęściej bywa chaotyczny. Brzoza miesza się z sosną, modrzew sąsiaduje z bukiem, skupienie mało dobrane. Poprawić, zasadzić las

dnolity. Świerk w dwuszeregu, sosna w ordynku, takich poprawek pełno najdziecie w krajobrazie. Tymczasem doświadczenie dowiodło, że chaotyczna rzyroda ma swoje słuszności. Las jednolity jednolicie padał od szkodników chorób; las mieszany dużo lepiej wytrzymywał wszelkie próby. Bo wspieją się w nim i uzupełniają sąsiedzi o różnych odmianach wytrzymałości wrażliwości. Las jest żywotny.

Takim żywotnym i chaotycznym z pozoru lasem jest rzeźba Dunikowskiego. latego nie łatwo się w nim odnaleźć. Mieszają się style, ujęcia, okresy rozoju. Leśnicy od rzeźby, patrząc na egipskie płaszczyzny pomnika powstańów śląskich, wyznaczają już czwarty okres jego rozwoju (H. Blumówna: „Xaery Dunikowski. Próba charakterystyki", Rocznik Zakładu Ossolińskich, I, 1948, str. 454). Również i to nasuwa myśl o skupisku odpornym na ciosy, dorobek Dunikowskiego przechował się w minionej wojnie w sposób wytkowo szczęśliwy. Wyłomy są w nim nieliczne i nie uderzyły w główne zieła artysty. Rzeźba symboliczna miesza się z monumentem psychologiczym, ewangeliści sąsiadują z „Kobietami brzemiennymi", a przecież skupienie kże dobrane.

II

Ten las wyrósł na całkowitej pustyni. A już raz wymieniony rok 1898 poada jeszcze kilka znaczeń. Jest to rok śmierci Antoniego Kurzawy, tego jedyego przed Dunikowskim naszego rzeźbiarza, który usiłował wyłamać się od konwencjonalnej skorupy zarastającej rzeźbę polską, a rozbił się ostacznie w przegranym konkursie na krakowski pomnik Mickiewicza. O pozycji łecznej rzeźbiarstwa polskiego w tych latach pisał Stanisław Witkiewicz, roniąc Kurzawy: „O stanie naszego rzeźbiarstwa mógłby jednak poinformoać opinię publiczną choćby sennik egipski, w którym: Rzeźbiarz ma za tłuaczenie Nędzarz!"

Patrząc na przeszłość poprzez gęstwinę dzieł Dunikowskiego, patrząc na nią wnież poprzez równoczesny z Dunikowskim dorobek innych naszych wytnych rzeźbiarzy, skłonni dzisiaj jesteśmy zapominać o pewnych faktach. ych trzech faktach, jakie należy kłaść w pierwszym ustępie wszelkich rozażań na temat Dunikowskiego. Mniej o nich zapominali obserwatorzy sprzed erwszej wojny światowej — przede wszystkim Jan Kleczyński („Rzeźba spółczesna", Warszawa, 1909) — stali bowiem bliżej tego fenomenu samodztwa, jaki stanowi rzeźba Dunikowskiego.

Trzy fakty, trzy pewniki. Dunikowski, będąc najznakomitszym naszym eźbiarzem, jest zarazem w ogóle twórcą rzeźby polskiej. Dunikowski w twórcą i nieopracowaną przed nim przez nikogo w takim rozmiarze problematykę eźby europejskiej umiał się włączyć w sposób pozbawiony podobieństwa jakiejkolwiek gałęzi naszej sztuki. Pewnik drugi. Dunikowski uczynił to na rodze jak najbardziej samorodnej. W młodych latach nie studiował za gracą, Rodina ujrzał będąc już indywidualnością wyrobioną. Pewnik trzeci,

pochodzący z jego biografi, gdy pierwsze dwa należały do dziedziny sądu i oceny.

Pewnik biograficzny jest najbardziej zastanawiający. Bo tzw. samorodnych talentów, które wyrastając z tzw. rodzimego podglebia kończyły na treściach i wyglądach artystycznych nadających się do spożycia tylko na miejscu, mieliśmy w sztuce polskiej dużo. Natomiast artystów, którzy rozpoczynali w sposób samorodny, z dala od środowiska pełnego podniet i wymagań, a mimo to zdołali wyjść poza owo podglebie i nie pytani stanąć na poziomie współczesnej im problematyki artystycznej, ba, problematykę ową posunąć naprzód — takich artystów mamy bardzo niewielu. Jan Kochanowski w poezji, Aleksander Fredro w komedii, Fryderyk Chopin w muzyce, Piotr Michałowski w malarstwie, wreszcie — Xawery Dunikowski w rzeźbie. Należy on bowiem do gatunku wielkich inicjatorów, a takich w dziejach sztuki bywa zawsze garstka.

Polska pustynia rzeźbiarska, na jakiej rozpoczynał Dunikowski, nie była jednak pustynią pod każdym w ogóle względem. Wprost przeciwnie — wabiła pokusami i wymaganiami, którym właściwie on jedyny odpowiedział tak, że pokusy te przełamał, a ze słabości uczynił siłę. W tym samym ciągle 1898 roku, we wrześniu, przybywa do Krakowa Stanisław Przybyszewski, by objąć redakcję „Życia". Wśród przywiezionych przez niego argumentów w walce o sztukę jako wyraz „nagiej duszy", wyraz bezwzględnej szczerości, znajduje się również rzeźba Vigelanda. Za reprodukcję „Szatana" norweskiego rzeźbiarza konfiskuje ck. prokuratura jeden z zeszytów „Życia", uzasadniając to obrazą moralności.

Kiedy dzisiaj oglądamy — niestety tylko na fotografii — owego „Szatana", nie wygląda on na wybitne dzieło rzeźbiarskie. Jest jednak niewątpliwie dziełem prowokującym i drażniącym. Prowokacja zawarta została zarówno w temacie, jak i we współczującym stosunku artysty do owego tematu. Nie dostrzegamy jej we właściwym ujęciu rzeźbiarskim. Pokusa bowiem sztuki nowej, sztuki, która na podłożu impresjonistycznym szukała swojej syntezy w symbolu, na terenie rzeźby rozszczepiała się na dwa kierunki. Albo na specjalnie impresjonistyczne traktowanie powierzchni rzeźbiarskiej — prowokacja wymierzona we wciąż pokutujące w rzeźbie tradycje klasycystycznej nagości. Albo też podsuwała ta pokusa temat zasadniczo niewyrażalny przez czystą wymowę środków rzeźbiarskich: myśl, byt, nicość. Była to prowokacja wobec ustalonych wśród mieszczańskiej publiczności granic rzeźby, zamykających ją w obrębie aktu, pomnika i portretu.

Pierwszą z tych pokus już rozwiązał i uczynił wartością rzeźbiarską genialny Rodin. Druga rozkwitała wśród wielu pomniejszych artystów. W funkcji odczynnika wyniszczającego akademickie zadowolenie z siebie i klasycystyczny sybarytyzm, a cechy takie najtwardszy żywot ujawniły w rzeźbie, obydwie te prowokacje były niewątpliwie na swój czas płodne i postępowe. Z obydwoma Dunikowski zmierzył się od razu. Obydwie też oswoił już w pierwszych swych dziełach, by później przemienić je w główną siłę swej

ziałalności twórczej. Bo chociaż zrozumiałe z końcem XIX w. jako taka funk-
a, obydwie wskazane dążności były dla rzeźby nabytkiem wątpliwym, gdyby
iały zostać nabytkiem stałym.

III

Powiedzmy to samo, by stało się jaśniejsze, na dziełach artysty. Będziemy
ustawiać nieraz obok pokrewnych form literackich, nie po to jednakowoż,
eby w rzeźbach Dunikowskiego doszukiwać się jedynie literatury i tę litera-
rę podawać swoimi słowy. Takie postępowanie podejmuje się często w obro-
e złej literatury przemyconej do złego malarstwa, mniemając, że przez taki
zemyt poprawi się sytuację złego malarstwa. W rzeźbie Dunikowskiego pełno
st natomiast tego, co również w literaturze jest rzadkie i cenne i co przenie-
one do innej sztuki nie osłania jej słabości, lecz przeciwnie — podkreśla samo-
ielność i odwagę. Pełno jest wiedzy o człowieku, umiejętności odtworzenia
go sylwetki wewnętrznej, umiejętności wreszcie najtrudniejszej: skrótu charak-
rologicznego.

Dlatego stawiając rzeźby Dunikowskiego obok form literackich co innego
mierzamy. Nieraz istotę ujęcia określa lepiej analogia z formą spotykaną
innej gałęzi sztuki, a u Dunikowskiego wypadek ten znajdujemy szczególnie
ęsto. Chwytam się tutaj na podejrzeniu. Może dlatego powiadam, że szcze-
lnie często, ponieważ jestem krytykiem literackim, a nie plastycznym i pamięć
drzuca przede wszystkim skojarzenia literackie, Tak, ale czemuż nie pod-
uca przy innych artystach? Zresztą, gdyby nawet był to nałóg pamięci i wra-
wości, nie zaprzeczycie, iż różne gałęzie sztuki w tym samym okresie wy-
stają z identycznego pnia i gałąź plastyczna prowadzi do literackiej.

Na dziełach artysty sprawdzimy to samo, ustawiając w pary takie wczesne
ory Dunikowskiego jak portret Szczyglińskiego z jednej strony, „Fatum"
drugiej; portret Kamińskiego — „Tchnienie"; portret Mączyńskego — „Ma-
rzyństwo". Na tych dwóch wyraźnie odrębnych liniach układa się mło-
ieńcza twórczość Dunikowskiego. Portret charakterologiczny oraz — zapo-
edzieliśmy skojarzenia literackie — rzeźbiony poemat filozoficzny. A gdzieś
ich przecięciu staje zdumiewający, na wystawie nieobecny, „Portret muzyka"
gnacego Friedmanna).

Ustawiając w pary te twory przeciwstawne tematycznie musimy przypom-
ć, że portrety charakterologiczne wymieniliśmy prawie wszystkie (dodać
ożna tylko popiersie Solskiego i głowę Dantego), natomiast poematy filozo-
zne zaledwieśmy napoczęli, wymieniając ich trzy. Było ich znacznie więcej,
iżeli oglądamy na wystawie. „Byt", „Jarzmo", „Fatum", „Tchnienie",
rzedświt", „Skupienie", „Myśl", „Wspomnienie", „Dwoistość", „Wam-
" — oto mniej więcej pełna lista. Cóż ona oznacza w zestawieniu z listą
rtretów?

Wpływ Przybyszewskiego, niewątpliwie. Nie będziemy też Przybyszewskie-
wystawiać rachunku nieświadomości za to, że w jego korespondencji nie
ajdujemy ani wzmianki o tym, ażeby się orientował, kto był jedynym arty-

stą, jaki wyzwoliwszy się na czeladnika w jego warsztacie filozoficznym, tym czeladnikiem nie został na całe życie. Bo Przybyszewski tylko na ten stopień samodzielności wyzwalał. Ten zespół dzieł oznacza przede wszystkim, że prowokacji tematycznej uległ Dunikowski znacznie silniej, aniżeli prowokacji formalnej. Napiszę szczerze: gdyby młody Dunikowski równie mocno się poddał pokusie impresjonistycznego traktowania kształtu rzeźbiarskiego, jak poddał się nawoływaniom filozofii modernistycznej, nie oglądalibyśmy wspaniałego lasu. Tylko w podręcznikach historii sztuki czytałoby się: znakomicie się zapowiadał, ale — i Przybyszewski miałby na sumieniu jedną winę więcej.

Tymczasem ta zdumiewająca po dzisiaj dzień z niemniejszą siłą tajemnica samorództwa Dunikowskiego zawiera się właśnie w tym, że artysta rzeźbił wprawdzie byty, myśli i jarzma metafizyczne, ale im się nie poddawał. Przeciwnie, abstrakcja w temacie była dla niego szkołą ścisłego myślenia w bryle. Chciałbym się tutaj posłużyć, znów może zbyt odległym, skojarzeniem literackim. Wiemy dzisiaj, że Kochanowski, przez wiele lat przekładając „Psałterz Dawidów", nie czynił tego bynajmniej dla zaprawy w religijności i pokucie. Przekładał, by kształcić i opanowywać formy poetyckie, jakich domagały się dla swego wyrazu uczucia i postawy zawarte w psalmach. Podobnie się przedstawia stosunek Dunikowskiego do rzeźby abstrakcyjno-filozoficzno-symbolicznej. I tylko przy takiej interpretacji rozumiemy, dlaczego przy tym temacie Dunikowski od razu osiąga takie formy lapidarnego skrótu, że na podobne im w jego rzeźbie portretowej trzeba będzie długo poczekać. Dunikowski bowiem już na tej linii tematycznej osiąga właściwość, która na zawsze pozostanie bodaj główną i najcenniejszą cechą jego wielkości: umiejętność lapidarnego, trafiającego w sedno skrótu formalnego. Zdobywa całkowite panowanie nad elipsą, po polsku muszę ten termin powtórzyć — nad wyrzutnią, która wyrzuca z jego dzieła wszystko co drugorzędne na drodze do zamierzonego wyrazu.

Ten lapidarny skrót to przede wszystkim trzy dzieła: „Tchnienie", „Dante" i „Portret muzyka". Wymieniam takie dzieła, gdzie w każdym z nich skrót wynika z innego podłoża formalnego, a przecież siła jednolitego wyrazu góruje nad tą odmiennością. W „Tchnieniu" wynika z panowania nad bryłą rzeźbiarską ujętą w sposób umowny, w „Dantem" nad płaskim i graficznym kształtem rzeźby, w „Potrecie muzyka" nad elementami ekspresjonistycznymi dzieła rzeźbiarskiego. Trudno pomyśleć większe skąpstwo elementów aniżeli to, jakie zawiera „Tchnienie". Olbrzymia (w proporcji owej rzeźby) gładka płaszczyzna, która prowadzi do głowy i tę głowę ukazuje jako swój cel; wyolbrzymiona dłoń; głowa najsurowiej poddana rytmowi linijnemu całego utworu.

Wszystkie te wczesne skróty Dunikowskiego oddziałują bowiem na sposób graficzny i skąpo podane elementy żyją właśnie dzięki temu, że jak w grafice wplątane zostały w surowo je wyznaczającą sieć linii, która pozwala patrzeć na nie jak na afisz: tylko od jednej strony. Rzeźba Dunikowskiego rzadko kiedy oddziaływać będzie później na sposób graficzny, jedną tylko powierzchnią. Bę

XAWERY DUNIKOWSKI: PORTRET ART. MAL. SZCZYGLIŃSKIEGO

gips 1898

dzie się to dziać głównie w portretach kobiet z okresu paryskiego („Portret Francuzki", „Portret Amerykanki II"), a już najwyraźniej w tym arcydziele uroku i skupienia, jakim jest „Portret kobiety z lokami".

Dlatego rzadko, ponieważ Dunikowski jest właśnie nieporównanym mistrzem rzeźby całkowitej w charakterystyce. Tą nieco dziwaczną nazwą z własnej kuźni terminologicznej oznaczam rzeźbę, której każda powierzchnia służy jednolicie założonemu wyrazowi psychicznemu, a nie tylko dopełnieniu bryły. Oznaczam również na stopniu wyższym rzeźbę, której odrębne powierzchnie różnicują dopiero i dopełniają wyraz, jakiego artysta nie zdołał skupić na głównej płaszczyźnie oddziaływania swego dzieła na widza. Tej płaszczyźnie reprezentacyjnej, jaką dzieło rzeźbiarskie ku niemu się obraca. Poprzez takie określenie chciałbym zbudować pomost do równoczesnej z abstrakcjami rzeźby portretowej młodego Dunikowskiego.

Ale załatwmy najpierw sprawę skrótu tak dalece posuniętego, że staje się skrótem graficznym. Czyżby tam, na linii abstrakcji, Dunikowski szedł na jakieś ubocze i w zaułek, skoro tylko nieliczne jego dzieła posiadają charakter w pełni graficzny? Każda rzeźba jest przecież systemem skrótów i powierzchni graficznych, które wprawiamy w ruch, obchodząc jej bryłę. Jest jakimś unieruchomionym kołowrotem płaszczyzn, którego bogactwo i logika stanowi o bogactwie wyrazu danego dzieła. Zwłaszcza jest tym rzeźba dzisiejsza, nie wpisana w architekturę, nie skazana na oddziaływanie tylko wyborem niektórych swoich płaszczyzn. Każda rzeźba nowoczesna jest sumą takich lapidarnych skrótów jak „Tchnienie" czy „Dante" — i już widzimy, że nie ubocze później niedeptane, że nie zaułek. Bo młody Dunikowski te sumy daje jednocześnie z tym, kiedy na rzeźbie abstrakcyjno-filozoficznej podaje ich składniki. Jego wczesne portrety, oto owe sumy.

IV

Już w najwcześniejszych portretach Dunikowskiego uderzają dwie ich cechy, jakie rozwinięte później stanowią najbardziej twórczy i indywidualny wkład w rzeźbę nie tylko polską, ale europejską w ogóle. Pierwsza z nich to zapowiedziane już ogólnikowo podporządkowanie wszystkich płaszczyzn dzieła jego wyrazowi psychicznemu; druga, to właśnie genialna umiejętność owej charakterystyki. Umiejętność tak władcza, tak narzucająca się bryle, tak wtłaczająca się w tę bryłę, że z nikim porównać się nie daje.

Napisałem — wtłaczająca się w bryłę. U Dunikowskiego sąsiaduje bowiem pełnia ze skupieniem. Jest on artystą wyjątkowo skupionym, któremu obcy jest gwałtowny i ekspresyjny gest, który nie zna eksklamacji i patosu. Zobaczymy niżej, że nieliczne wyjątki tym silniej podkreślają tę powściągliwość. Ale jego portrety charakterologiczne, jeżeli nie ograniczają się do studiów głowy, zatem jeśli pozwalają na wprowadzenie płaszczyzn i pionów podpierających wymowę głowy, jego główne arcydzieło „Kobiety brzemienne" nasycone są aż po ostatni fałd i rąbek ubioru pełnią treści psychicznej. Wibruje w nich skupiona energia, która jednak nigdy na powierzchnię rzeźby nie wydobywa się jakimś szczegó-

łem specjalnie ujawnionym, jakąś deformacją zbyt natrętnie mówiącą o zamiarze artysty. Zatrzymuje się na ich powierzchni, skupiona i milcząca, i tym silniej przemawia. A jeżeli z niezmniejszoną dobitnością przemawia dzisiaj, to dlatego, ponieważ podobny układ wartości artystycznych pragnęła odnaleźć i narzucić przeżyciu poezja eksperymentalna dwudziestolecia. Sama tego dokonała w bardzo nielicznych wypadkach. Tam, jeszcze w dziesięcioleciu przynależnym do Młodej Polski, i nie w słowie, lecz w bryle spełniały się już jej niecierpliwe postulaty.

Spójrzmy na portret Szczyglińskiego. Jeszcze w nim nie ma lapidarności formy, jeszcze w narrację powierzchni wciskają się elementy naturalistycznego podobieństwa, ale wymowa psychiczna postaci, chociaż ograniczona tylko do reprezentacyjnej płaszczyzny dzieła, żyje pełnią prawdy. Niedbały i smutny jest ten artysta *fin-de-siècle*'u. W jakimś przyszłym wydaniu „Próchna" Berenta, zaopatrzonym w materiały pochodzące z epoki, portret ten zajmie pierwsze miejsce wśród dowodów, jak to wyglądał Borowski, Turkuł i inni improduktywi artystyczni Berenta. Podany być winien bezimiennie. Bo któż z nas wie po latach pięćdziesięciu, kim był Henryk Szczygliński?

Spójrzmy na portrety Mączyńskiego i Kamińskiego. Te dwa dzieła to pierwsze znakomite świadectwa rzeźby całkowitej w charakterystyce. Portret Mączyńskiego, silny i monumentalny, jest też portretem architektonicznym. Bynajmniej nie przez to, że Mączyński trzyma w dłoni symboliczny budynek. Jest architektoniczny przede wszystkim w partii pleców, a układ rąk jej właśnie służy. W tej partii jest to twardo poprowadzona ku górze wieża, jak hełmem uwieńczona zwartą i niewielką głową. Od tej też strony wystarczy oglądać jego portret, by już narzucił swoją wymowę. Kamiński. Ten jest skupiony i zadumany, od jakiejkolwiek strony na niego spojrzeć. Fałdy tużurka spływają na plecach pamiętając, o czym myśli twarz. Tylko portret Solskiego musi być wyłączony od wspólnoty z tymi dziełami. Jego patos jest zbyt ostentacyjny i zbyt sceniczny, a za mało ludzki. W demostenesowskim geście, jakim Solskiego obdarzył artysta, jest za wiele roli, za mało oczywistości tego gestu. Jeżeli mimo to portret Solskiego przypominam, to dla kontrastu z sylwetą Mączyńskiego i dla sprawy monumentalności u Dunikowskiego. Bo już w tych dziełach wypracowuje on zasady własnej monumentalności. Kontrast zaś wymieniony dowodzi, że osiąga ją poprzez skupiony i powściągliwy wyraz, a nie przez użycie gestu przyjmowanego ogólnie jako patetyczny i pomnikowy. I tak później będzie zawsze.

Natomiast z dzieł późniejszych musi być do tej grupy włączony portret Poznańskiego, w tak specjalny i własny sposób zaakcentowana jest w nim posągowość. Poznański zrzucając z ramion płaszcz odsłania się do pomnika. Bo płaszcz jest tylko anegdotą o nim, a dopiero gdy go odsłonił, wyrastają bryły ustawione w kolumnowe piony. Tych kolumn jest dwie. Pierwsza, kiedy na portret patrzeć wprost. Druga i bardziej podkreślona, kiedy nań spojrzeć od lewego ramienia postaci, tak ażeby głowa wypadła na przedłużeniu nogi wspartej twardo o ziemię i nie dokonywującej wykroku.

Nie są portretami „Kobiety brzemienne", a jednak nie względy chronologiczne jedynie każą o nich mówić wraz z zapowiedziami portretów. Problematyka psychologiczna i rzeźbiarska widoczna w tych portretach rozkwita z genialną dojrzałością i samowiedzą w czterech postaciach kobiet w ciąży. „W cieniu brzemienniejących kobiet" — przemieniam tytuł Prousta „W cieniu rozkwitających dziewcząt" — leży centralne miejsce rzeźby Dunikowskiego. „Kobiety brzemienne" uważam osobiście za jego najwspanialsze dzieło. A tym samym za główne dzieło rzeźby polskiej.

W portretach Mączyńskiego i Kamińskiego podporządkował już artysta wszystkie możliwe oglądy dzieła jednolitemu prawu psychologicznemu, lecz jeszcze ich nie różnicował. W „Kobietach brzemiennych" różnicuje z nieporównaną, nie dającą się przedstawić słowami ekspresją. Te istoty poddane przemocy macierzyństwa, zdumione zagadką własnych ciał, są tak subtelnie zróżnicowane w formie tej uległości i bezbronności, że pióro nie jest zdolne oddać tych odmian i różnic. Bogactwo wyrazu psychicznego rozmieszczonego na skali bardzo ściśniętej każe przeto wybrać którąś z tych postaci i na tej wybranej pokazać, jak Dunikowski różnicuje wyraz.

Weźmy najbardziej urodziwą z grupy postać z przechyloną głową i dłońmi podniesionymi do obronnego gestu. Postać, która w imieniu swoich towarzyszek zdobywa się na próbę obrony i prośby, gdy tamte — każda na swój sposób — opuszczonymi bezwolnie ramionami świadczą o swej uległości. Dłonie tej postaci, arcydzieło wdzięku przynależnego jej samej i współczucia artysty wyrażonego poprzez bezbronne piękno tych dłoni, wynikają z rękawów rozchylonych jak korony kwiatów i błagają, próbują odsunąć los mający się dopełnić poprzez jej ciało. Niewypowiedzianie piękne przegięcie głowy i szyi identycznym akcentem bezsilnego wdzięku towarzyszy tej prośbie. Lecz spójrzmy na plecy. Jest w nich zawarta odpowiedź na tę prośbę. Są to plecy i biodra obojętne, plecy każdej ciężarnej kobiety. Nie uczestniczy w nich nawet ślad tamtej prośby. Oto zróżnicowanie, oto rzeźba całkowita psychologicznie. Formuła tego zróżnicowania, widniejąca u kobiety z podniesionymi dłońmi, nie staje się u pozostałych postaci schematem. Są one zróżnicowane w innym porządku. Przód korpusu mówi o ciąży, a sztywne opuszczenie ramion o zaniechanej prośbie. U innej, u kobiety z chudą, zapadniętą szyją mówi znów twarz. Przerywam, by sięgnąć po przykład o wiele lat późniejszy.

Krakowski pomnik Dietla. Anegdota lokalna głosi o nim, że jest to Dietl przed dorocznym wyjazdem do odchudzających wód krynickich. Ten dostojny, osadzony w todze i godności osobnik, oglądany od przodu i od boków, ani na jeden rys nie wykracza z posągowej powagi swej funkcji. Zdaje się mówić: oto dlaczego jestem na pomniku. Lecz spójrzcie od tyłu. Pod togą zbiegają się ku szyi starcze i wątłe plecy intelektualisty i profesora. Ujawnia się wiek i znużenie. Dietl jest po prostu starym człowiekiem, któremu nie naprostują i nie poszerzą ramion krynickie wody. Zacząłem od anegdoty, jeszcze jedna anegdota. Ktoś, kto odwiedzał Dunikowskiego w okresie pracy nad modelem pomnika, opowiadał mi, że zastał raz artystę rozgniewanego na uroczystą togę

zarzuconą na plecy prezydenta miasta Krakowa i profesora. „Kołdra, proszę pana, kołdra jest na tych plecach, rozbić to" — skarżył się Dunikowski i nie chciał patrzeć na ową kołdrę. Podejrzewam, że było to w stadium pracy, kiedy spod kołdry jeszcze się nie ujawniały starcze plecy, kiedy posąg nie grał jeszcze pełnym zróżnicowaniem.

Jeszcze jeden przykład. „Studium kobiety" z roku 1936. Ta zażywna i mięsista osoba jest od strony biustu całkiem elegancka i można by ją naprawdę uznać za taką, za jaką uchodzić pragnie. Ale znów spójrzcie na plecy i szyję od tyłu. Jakże ją demaskują! Te plecy są pospolite i gospodarskie, nijakie i bez wdzięku, plecy zaczynającej tyć paniusi z własnego sklepu z wiktuałami.

Powróćmy do „Kobiet brzemiennych". Ich wspólny los zaszczepiony został w twarzach o wyraźnym obliczu społecznym. Są to proste kobiety z ludu, bo schemat piękności akademickiej nie zachodził w ciążę. Rewolucyjność Dunikowskiego w tym dziele nie jest rewolucyjnością jedynie formy, a nawet odważnie ujętego tematu. Jest rewolucyjnością całkiem nowego wątku klasowego, po który sięga wyobraźnia artysty, burząc i przekreślając bezpłodny schemat. Po ten nowy dla rzeźby wątek sięga przed Dunikowskim Constantin Meunier, ale jego człowiek z ludu poddany jest tylko niewoli pracy, mitologizowany tylko jako uczestnik trudu społecznego, a nie dokonują się jeszcze jego wyzwoliny na człowieka o pełnym życiu wewnętrznym. Dokonują się one u Dunikowskiego w rzeźbie, podobnie jak dokonywały się u Van Gogha w malarstwie, w sposób równie spontaniczny, nie liczący się z przyjętymi rozróżnieniami na to, co piękne i co brzydkie.

„Kobiety brzemienne" każdemu z piszących o Dunikowskim przywodzą pod pióro „Mieszczan z Calais" Rodina. Postaci postawione wprost na ziemi, wydarzenie psychiczne rozłożone na kilka osób. Ale właśnie analogia tematu pozwala bardzo dokładnie określić, jakiego kroku nie wykonał tak śmiało Rodin, a wykonuje Dunikowski. Krok zaś na takiej linii to już nie sprawa rzeźby polskiej. To zdobycz jej problematyki w zasięgu powszechnym. Rodin zrozumiał i wcielił w praktykę rzeźbiarską wiedzę o rzeźbie jako całości zbudowanej od każdej strony. Ponownego odkrycia tej wiedzy znanej starożytnym domagała się rzeźba nowoczesna, wyzwolona ze swych związków z architekturą, oblana wolną i dekonspirującą jej każdy wygląd przestrzenią. „Przez studia nad antykiem Rodin doszedł do przekonania, że figurę należy rysować rzeźbiarsko obchodząc ją wokoło, szukając wszystkich jej profilów i wiążąc je kolejno płaszczyznami. W ten sposób otrzymuje się rysunek ruchu" — pisze o tym C. Mauclair w *„Trois crises de l'art actuel"*.

Ta wiedza Rodina ukazana w jego dziełach stała się na przyszłość nie do pominięcia i tworzy jedno z głównych źródeł odrodzenia rzeźby u jego następców. Lecz kołowrót profilów jeszcze u Rodina służy często jedynie mechanice zagadnienia. Jeszcze nie staje w służbie odmiennych wyglądów treściowych rzeźby, które w ten sposób dają się uzyskać. Ten krok dalszy czyni z całą śmiałością Dunikowski. Czyni samodzielnie, na pustyni.

V

Konwencja w sztuce posiada zawsze żywot o wiele dłuższy, aniżeli okoliczności realne, które stały się źródłem tej konwencji. Jedną z konwencyj o najdłuższym i najbardziej uporczywym żywocie jest sprawa nagości w rzeźbie. Jej pochodzenie jest wiadome: kolejne przypływy zainteresowania antykiem utwierdzały tę konwencję, zwłaszcza gdy sztuka starożytna z rąk artystów przeszła pod koniec XVIII stulecia w ręce teoretyków i filologów. Utwierdzały tak dalece, że np. wprowadzenie przez Rude'a w pierwszych latach XIX stulecia nagiego modela do pracowni rzeźbiarskiej w miejsce odlewu o wzorowej nagości było czynem gorszącym. Mówił wprawdzie już Leonardo da Vinci, lecz mówił daremnie: „Starożytni, przy ich odzieży przestronnej i falistej, mieli ciągle sposobność widzenia ciał nagich w ruchu; my dzisiejsi rozbieramy tylko na parę godzin jakąś istotę z gminu, która zazwyczaj chodzi ubrana zupełnie pospolicie: tego nie dość, aby móc celować w malowaniu nagości" („Ostatni wykład Leonarda da Vinci w jego akademii mediolańskiej", „Chimera" t. 10, str. 33).

Daremnie, skoro jeszcze teoria rzeźby z końca XVIII w., rzeźby mającej służyć uświetnieniu zdobyczy rewolucji francuskiej, twierdzić będzie apodyktycznie, że nie wolno postaci współczesnej ukazywać w stroju współczesnym, ponieważ nie osiągnie ona wyrazu pomnikowego, i że należy ją najpierw rozebrać, ażeby móc uczcić posągiem. Teoria twierdzi, a rzeźbiarze słuchają. Pomniki Thorwaldsena w kusych tuniczkach i sandałach marzną po placach i wilgotnych katedrach krajów północnych. Nawet Rude w Marsyliance jak może rozbiera swoich galickich wojowników. Rodin, doskonale czując konwencjonalny fałsz klasycystycznej nagości, jednak nad samą zasadą nagości współczesnej i niekonwencjonalnej pracuje usilnie.

Dunikowski nie rzeźbi nagości. Dlaczego tego nie czyni, odpowiedział w dwóch wersjach „Ewy". Sam dobór tematu świadczy, że chodziło mu o odpowiedź ogólną, mającą zastąpić wszystkie imiona kobiet. Udzieliwszy tej odpowiedzi, nigdy więcej do niej nie powróci. A jest ona prosta: to teoria, że nagie ciało ludzkie stanowi najpiękniejszy dar dla rzeźbiarza, jaki mu może ofiarować człowiek. Spójrzcie na ten dar: podległy przyrodzie, smutny instrument gatunku. Trzeba mu współczuć, nie należy go odsłaniać. Odpowiedź Dunikowskiego wywodzi się z ducha Przybyszewskiego, póki zawiera treść negatywną i obronną, a taką treść posiadają obydwie wersje „Ewy". Natomiast reszty wniosku nie daje artyście Przybyszewski. On sam ją stwarza: najpiękniejszym darem, jaki ciało ludzkie daje rzeźbiarzowi, jest życie wewnętrzne i rzeźba charakteru, a tej nie musi się szukać, zwlekając z niego szaty. „Myśliciel" Rodina nawet piętami i łydkami myśli, ale czy naprawdę my wszyscy myślimy piętami? Komu ubranie przeszkadza, ten po prostu nie jest zdolny dostrzec, że wyrażać ono może przynajmniej tyle co — pięta. „O! jakie głębokie są w trefieniu warkoczy sprawy historyczne!" — na widok rzeźby wołał Norwid.

Teoria mizoginizmu, odwiecznej walki i niechęci dwóch płci, prowokacyjne ujawnianie szpetoty tam, gdzie nałóg najbardziej mógł być podrażniony, a więc przy spojrzeniu na ciało ludzkie — wszystkie te sposoby należały do środków prowokacji estetycznej, jakie secesja odziedziczyła po naturalizmie. I wszystkie, prawie bez wyjątków, dały sztuce bardzo niewiele: złą pseudofilozofię, złe pseudodramatyczne konflikty ścierających się rzekomo ze sobą od zarania świata pierwiastków. *Das ewig Weibliche* i jego samiec. Dunikowski przez swoją negację konwencjonalnej ładności, negację ze szczególną ostrością zarysowaną przy sprawie nagości, mocno uczestniczy w tych tendencjach secesji. I „Kobiety brzemienne" ustawione na tym tle są rzeźbą secesyjną. Godne zaś największego podziwu samorództwo Dunikowskiego zawiera się w tym, że on jedyny, stanąwszy na progu secesji , nie pozostał na jej pokojach. W tym sensie zapowiadałem, że spośród wielu uczniów polskiego mistrza secesyjnej prowokacji myślowej i estetycznej, Stanisława Przybyszewskiego, on jeden z nauk skazujących na bezpłodność artystyczną uczynił siłę. Dlaczego? Chyba dlatego, że w dziedzinie rzeźby tyle konwencji oczekiwało na rozsadzenie ich od wewnątrz, że nabój tej prowokacji, nakazującej nie lękać się filozofowania, psychologizowania i szpetoty, założony w ten materiał, dał po wybuchu kształty artystyczne, a nie miazgę i pył. Naturalnie dał tylko w ręku artysty, który nigdy nie unicestwiał bryły, który, ulegając wielu pokusom, o jednym pewniku nie zapominał: filozofuję, psychologizuję, rozmyślam, ale rozmyślam w glinie i bryle i do ich granic jedynie.

Ale założyć ten nabój mogła tylko specjalnie ukształtowana ręka. Konwencje filozoficzne i myślowe epoki tłumaczą niejedno w tym przekreśleniu nagości, będącym dla rzeźby sprawą pierwszorzędnej wagi, ale dopiero pod powierzchnią tych konwencji kryje się powód istotny. Będziemy niżej mówić o okresie burzy i naporu przypadającym u Dunikowskiego na czas ustabilizowania się artystycznego Młodej Polski. Ten czas stabilizacji przypada po roku 1905, kiedy rewolucja klasowa tego roku, chociaż wielokrotnie zapisana w literaturze, na formy wyrazu artystycznego niewiele zdołała wpłynąć. Nie stworzyła we własnym imieniu prowokacji formalnej dostatecznie silnej, byśmy mogli od roku 1905 zaczynać jakieś wyraźnie nowe ogniwo rozwoju artystycznego w Polsce. Dlatego, nawiasem mówiąc, interpretatorzy tego rozwoju na tyle trudności się natykają, ilekroć usiłują rok 1905 uczynić rokiem przełomowym.

„Ewa" pochodzi z roku 1906 i jej interpretacja równie mocno domaga się pamięci o dacie powstania, jak tego domagać się będzie „Bolesław Śmiały". Smutna szpetota „Ewy", położona na tej dacie, nie służy jedynie prowokacji metafizycznej i estetycznej. Brzydota spełnia u Dunikowskiego nową funkcję socjologiczną. Nagość „Ewy" jest proletariacka. Matką jej była metafizyka płci, ale ojcem robociarz, i wyróżnić trudno, po kim więcej dziedziczy. Jest ona kobietą z ludu, skazaną na rodzenie, kobietą o piersiach skazanych na karmienie, o stopach skazanych na rozdeptanie od wystawania przy balii. Kanon pięknej nagości burzy artysta, który zna nagość inną, tę z suteren i przed-

mieść, a nie z koronek. Tu jest dopiero właściwa odpowiedź Dunikowskiego, dlaczego nie będzie rzeźbił nagości, dla interpretatora zaś jego dorobku odpowiedź, dlaczego tak silnie zanurzony w kręgu prowokacji secesyjnej czyni z niej Dunikowski całkowicie odmienny użytek. I dlaczego pobyt w tym przedszkolu metafizycznym jemu jednemu nie zaszkodził. Bo ciało, smutny instrument gatunku, jest dla niego nie pojęciem filozoficznym, ale określoną kategorią klasową i nabytym w tej kategorii doświadczeniem wyobraźni. Stąd też zapewne artysta, odtwarzając urodę kobiecej twarzy, twarzy inteligenckiej i mieszczańskiej, coraz wtrącać będzie dysonans twarzy pospolitej, urody proletariackiej. O czym przy głowach wawelskich.

Zaniechanie nagości pociąga za sobą jeszcze dalsze cechy sztuki Dunikowskiego. Opanowawszy bogaty zasób środków rzeźbiarskich skupia on swoją uwagę przede wszystkim na twarzy ludzkiej. Lecz tę sprawę rozwiniemy niżej. Za to natychmiast rozwiniemy cechę drugą: przełamując ogólnikową konwencję obranej dyscypliny sztuki, a nie dając się skusić charakterystycznym drobiazgom tematu, Dunikowski stwarza rzeźbę stosowną do swojej epoki. Unikam terminu realizm, nie chcąc powszechnie wiadomym określeniem wyręczać się w sytuacji, gdzie ten termin tylko częściowo przylega do opisywanego zjawiska. Stosowną jest do swojej epoki rzeźba ta przez to, że zamyka rzeźbiarza na tym głównie polu, na jakim codzienne doświadczenie epoki pozwala mu się obracać swobodnie. Głowa ludzka, sylwetka psychiczna widniejąca w sylwetce fizycznej. A że ta sylwetka staje się monumentalną, że zagarnia w siebie całą posągowość przynależna sztuce rzeźbiarskiej, powody tego zjawiska są inne, i znów o tych powodach niżej.

Tę sylwetkę monumentalizuje artysta przede wszystkim w sferze bliskiej mu towarzysko. Ludzie z cenzusem uniwersyteckim i maturycznym oraz kobiety tej klasy społecznej. Nurt proletariacki, tak ostro zapowiedziany przez „Ewę" i „Kobiety brzemienne", w okresie paryskim, o którym zaraz będzie mowa, jeszcze się nie uwypukla. Lecz też nie niknie zupełnie, przebijając się w sposób bardzo znamienny jedynie w głowach kobiet. Później, w dwudziestoleciu, nurt ten znajdzie nieoczekiwane ujście za pośrednictwem rzeźby religijnej, aż swój monumentalizm zupełnie osiągnie w kariatydach z pomnika powstańców śląskich.

Na razie ten oczywisty wniosek. W takim rozmiarze nie ograniczał konwencji nagości żaden z rzeźbiarzy współczesnych Dunikowskiemu, tak polskich, jak i obcych. Jest to bowiem drugie miejsce, gdzie ogólną problematykę artystyczną rzeźby europejskiej Dunikowski uściśla w kierunku wyjątkowo trudnym i zobowiązującym. Nie mniej trudnym jak wielostronna wymowa psychologiczna dzieła rzeźbiarskiego.

VI

Rozwój artystyczny Dunikowskiego nie pokrywa się z głównymi przypływami walki o nowe formy artystyczne w okresie lat pięćdziesięciu objętych jego dorobkiem. Dlatego jego nazwiska i osiągnięć nie spotykamy tam, gdzie

XAWERY DUNIKOWSKI: FRANCUZKA

drzewo polichromowane 1915/20

z perspektywy czasu widzi się jasno, że przecież Dunikowski wcześniej i pierwszy opanował wywalczaną formę. Dopiero patrząc np. na „Autoportret" lub „Bolesława Śmiałego" dostrzegamy dzisiaj, że wśród kubistów polskich on jest jednym z najpierwszych, chociaż w ferworze sporu nigdy bodaj jego nazwisko nie padało. Skąd to zamącenie rytmu pomiędzy jego własną ewolucją a przemianami sztuki na przestrzeni 1898—1914?

Urodzony w roku 1875, o rok młodzy od Jana Augusta Kisielewskiego i Orkana, mógłby Dunikowski należeć z wieku do pokolenia Młodej Polski. Pokolenia malarzy układały się jednak u nas inaczej aniżeli pokolenia pisarzy. Malarze, najstarsi członkowie reprezentatywnej dla Młodej Polski grupy „Sztuka", są od niego dużo starsi: Stanisławski (1860), Fałat (1853), Wyczółkowski (1852). Na pozycję uznania dla swej sztuki wychodzą oni pierwej aniżeli pisarze. Malarze zdobywają już po śmierci Matejki (1893) katedry i rektoraty w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zdobywają zatem miejsca umożliwiające oficjalnie oddziaływanie ich sztuk wtedy, kiedy programowa działalność pisarzy dopiero wkroczy za sprawą Przybyszewskiego w lata głównego nasilenia i prowokacji. Dunikowski jest zbyt młody, ażeby uczestniczyć w tamtym wyjściu malarzy na pozycje uznania, dostatecznie zaś młody, by móc czerpać i chłonąć nauki Przybyszewskiego.

Kiedy je wchłonie i przetworzy rzeźbiarsko, w latach 1898—1914, sytuacja ulegnie jeszcze dalszej zmianie. W tym okresie już i pisarze wyrobili sobie swoją publiczność entuzjastów i rozumiejących. Już i oni mają za sobą okres walki, a niektórzy zdążyli wkroczyć pod progi Wawelu. Niektórzy, czytaj Wyspiański. Jest późne, dojrzałe popołudnie sztuki modernistycznej i secesyjnej, nad samym jej wieczorem zacznie dopiero grzmieć z pism Stanisława Brzozowskiego. Ale zygzaki tych błyskawic też posiadają, szczególnie w wyglądzie stylistycznym, przebieg modernistyczny. W tym uspokojonym popołudniu jedyną sztuką gorszącą i prowokującą oburzenia oraz sprzeciwy pozostaje rzeźba Dunikowskiego. Teraz właśnie przeżywa on swój *Sturm-und Drangperiode*. Te sprzeciwy i oburzenia składają się tylko na jego koncie, bo pokolenia Młodej Polski jako całości już nie dotyczą. Dunikowski zaś po rewolucyjnym roku 1905 jest jedynym artystą naprawdę rewolucyjnym przez antykonwencjonalny i antymieszczański charakter swojej twórczości. Oto pierwszy luz pomiędzy rozwojem Dunikowskiego a przemianami tzw. dominanty w atmosferze epoki, z jakiej on wyszedł.

Wnet otworzy się luz drugi. Samodzielną dojrzałość swej sztuki osiąga Dunikowski w Paryżu, w okresie pierwszej wojny światowej. Wraca do kraju w roku 1920, kiedy zagadnienie eksperymentu formalnego zaczyna górować wśród następnej generacji. I znów twórczość artysty nie włącza się w to ogniwo, chociaż stanowi nie tylko jego zapowiedź, lecz i najwcześniejszą realizację. Tym razem dzieje się to z innych powodów. Dla widzów sprzed roku 1914 Dunikowski był zanadto nowatorski, zanadto eksperymentatorski. Dla młodych nowatorów po roku 1920 jest on znów zanadto psychologiczny, zanadto ekspresjonistyczny, zbyt mocno podporządkowujący nowatorstwo formalne po-

zebom własnej indywidualności, a nie samej służbie dla niego. Trudno w nim rzeć sojusznika. Bo ten artysta, w którego dorobku znajdziemy tyle dróg, le odmiennych propozycyj formalnych, że byłoby ich dość na warsztat kilku zysięgłych eksperymentatorów artystycznych, nigdy eksperymentatorem nie staje w rzeźbie.

Oto luz dalszy. Powstaje i trzeci. Dunikowski maluje. Zaczyna wystawiać okresie międzywojennym, kiedy malarstwo nasze coraz silniej grawituje ku loryzmowi, aż w latach obecnych przedstawiciele tych dążeń wyjdą na spóźone pozycje uznania, na katedry szkół sztuk pięknych. Dunikowski i tutaj zie obok prądu, a jednak nie dlatego, ażeby poza aktualność przedłużał ndencje malarskie z lat swej młodości. I on również poszukuje, jak budować lorem. Ale budować wielkie płaszczyzny obrazu, ich zależność nie typu ikroskopijnego, ale konstrukcyjnego. Zależność położoną na przejściu pomię-y monumentalizmem a dekoracją.

Suma tych luzów daje ten wynik, że w każdym okresie swojej twórczości unikowski był artystą samotnym, że nigdy nie kroczył w gromadzie. Ile lwagi, ile uporczywej siły potrzeba na taką samotność, tym chyba zmie-ymy, że Dunikowski jest jedynym bodaj obok Norwida artystą, który, na łe swoje życie umieszczony w takiej sytuacji, nad nią zapanował, a nie zde-mponował się pod jej naciskiem. Dlatego być może, że ta samotność nie nacza u niego obcości wobec problematyki artystycznej okresu. Przeciwnie. unikowski tylko przeszedł w poprzek. Przeszedł w poprzek impre-nizmu rzeźbiarskiego, secesyjnej metafizyki, w poprzek stylizacji wczesno-tyckiej, kubizmu, w poprzek sporu o formę lapidarną i niegadatliwą, w po-zek powszechnego rozkwitu zainteresowań analizą psychologiczną w dwu-iestoleciu, w poprzek dróg czysto rzeźbiarskich, poetyckich, powieściowych wet, ale za celem wyznaczanym przez własną indywidualność. Dlatego na żdej z tych dróg znajdujemy ślad obecności Dunikowskiego, możemy okre-ć miejsce jej przecięcia z jego rozwojem, ale nigdzie nie napotkamy świa-ctwa, by się zasiedział i wygrzał sobie gniazdko.

Na ten szlak idący w poprzek sztuka Dunikowskiego najsilniej wkracza okresie paryskim. Wówczas to najdobitniej dostrzegamy, z jakich przyczyn unikowski odchodzi wciąż do siebie samego. Jego samodzielna dojrzałość staje wtedy, kiedy z zapowiedzi wczesnego rzeźbiarstwa artysta wyciągnie reślony wniosek formalny i wniosek ten zastosuje do nie mniej surowo prze-zeganego tematu. Skrót jak najbardziej lapidarny na usługach charakteryki psychologicznej człowieka, a skoro człowieka — przede wszystkim jego wy, to ów wniosek i jego zastosowanie. Zanika temat filozoficzny z chwilą, y artysta dostrzeże, że poprzez twarz człowieka można go wypowiedzieć rzej, konkretniej, a przede wszystkim w sposób bardziej humanistyczny. Za-a fatum i nicość, nastają portrety Amerykanek i Polek, głowy Rubczaka, umena, aztecka głowa meksykańskiego *attaché*, klasyczna greckiego śpie-ka — ten niesamowity w swoim bogactwie i rozmaitości wybuch doświad-

czenia ludzkiego, wybuch znajomości interpretacyjnej człowieka, który pó
niej powtórzy się w serii głów wawelskich.

W jego obliczu i ja staję w sytuacji każdego z piszących o Dunikowskin
„Każdy z tych utworów zasługiwałby właściwie na osobne wyczerpujące omó
wienie, każdy bowiem przedstawia odrębny typ, inaczej ujęty, inaczej psy
chicznie pogłębiony, niemal każdy z nich stanowi zarazem odmienny sposó
skomponowania bryły i rozwiązania jakiegoś czysto plastycznego problem
w różnorodnej stylizacji" (M. Treter: „Xawery Dunikowski. Próba estetyczn
charakterystyki jego rzeźb", str. 37).

Wybierzmy przynajmniej niektóre sprawy. Zwarty skrót, którym właó
Dunikowski w charakterystyce postaci, nie posiada żadnej powtarzalnej fo
muły. Jest w nim cała wybuchowość artysty i jednocześnie jakaś granica obiek
tywizmu wobec użytych środków, granica, której Dunikowski nie narusza n
wet gdy staje się najśmielszy. Skrót ten wżera się z pasią w oczodoły, policzk
brodę i skronie postaci, idzie w głąb po ostatnią dopuszczalną granicę ekspres
jak w głowie Thumena, bolszewika, meksykańskiego *attaché* czy Polki I, a
przystaje też na powierzchni bryły, każe przemawiać posągowej proporc
kształtów, jak w głowach Rubczaka, greckiego śpiewaka czy Philousa, nie lęk
się modnego uczesania kobiety w portrecie Polki III, nie cofa się przed szcz
gółem, który dopiero w ramach tego skrótu mówi: „jakie głębokie są w trefien
warkoczy sprawy historyczne". Nie lęka się również nadmiernego przecharakt
ryzowania wyrazu, jak w głowie Lubelskiego czy Terlikowskiego.

Ten skrót wszakże wżera się również w minione i określone style rzeźb
lecz nie po to, ażeby stylizować. Niesłusznie zowie się Dunikowskiego stylizat
rem. Stylizator to taki artysta, który podpatrzywszy mechaniczną zależno
i formułę stylu pewnej epoki — osiada w niej spokojnie i na zawsze, albo t
formułą się zabawia. Przykłady literackie: Henryk Rzewuski jako pisarz osi
dły w narracji sarmackiej *à la* czasy saskie, Słowacki jako pisarz, który ni
kiedy się tą formułą zabawi, na ironicznie w „Preliminariach podróży księc
Radziwiłła Sierotki do Ziemi Świętej", na poważnie w „Złotej czaszce".

Dunikowski nie jest stylizatorem. Przechodzi w poprzek wczesnego gotyk
w poprzek antyku z epoki archaicznej i tyle zabiera, ile mu potrzebne dla z
mierzonego wyrazu. Zabiera i odchodzi. Zabiera jednak zawsze w zgodz
z formułą stylową danego okresu, nie mieszając w jednym dziele form ró
norakiego pochodzenia. Jego wrażliwość nie jest eklektyczna, ale surowo uleg
wobec nadanej sobie formuły. Jak bardzo nie jest eklektyczna, widać to
zestawieniu z jego wielkim współczesnym, nie mniej wrażliwym na style m
nione, a przecież mieszającym je w jednym dziele, wrażliwym bez wybor
Imię jego Iwan Meštrović. Ten rodzaj wrażliwości tłumaczy, dlaczego wszec
szy pomiędzy głowy wawelskie Dunikowski zdołał się zmieścić stylowo w i
prawidłach, ani nie popadając z jednej strony w bierny *pastiche*, ani też n
gwałcąc ich propozycji rzeźbiarskiej propozycją własną i zupełnie wobec ni
nieodpowiednią.

Skrót Dunikowskiego jest psychologiczny i jest monumentalny. W obydwó

ch cechach obecny jest w wyrazie twarzy i przez nią się wypowiada. Szułem jednak, dlaczego mimo równowagi w charakterystyce twarzy, paryskie owy Dunikowskiego są o wiele bardziej monumentalne aniżeli wawelskie. ecyduje o tym nie tylko nadnaturalny rozmiar większości głów paryskich. yślę, że odpowiedź zawiera się w ich — szyjach. Zasadę, że szyja stanowi kół głowy, rozwiązuje Dunikowski w nieporównany sposób, a zarazem ukający, jak dalece do wyrazu prawdy niezbędna bywa arcaistyczna deformaa. Te szyje są często niesamowite. Cierpią na daleko posuniętą tarczycę, są rzmiałe i ogromne. Konwulsyjnie biegną ku twarzy, by swymi linniami poprzeć jej bryły i piony. Przeploty mięśni podsuwają się pod uszy jak niesaowite, stężałe węże. Kiedy indziej bywają skręcone, jak szyje zdjętych z szuenicy wisielców. Głowa Terlikowskiego, głowa Januszewskiego, greckiego iewaka, wawelska Wyczółkowskiego, oto owe przykłady w poprzednim zdau wymienione ogólnikowo. Te szyje w każdym swym wydaniu służą monuenta'ności. I najwięcej pomników Dunikowskiego wznosi się na cokołach, óre nam wszystkim wyrastają z ramion.

Skrót jest monumentalny, a przecież w skrócie tym w znakomity sposób reślają się sylwetki i głowy kobiet. Dwie Amerykanki, dwie Francuzki, trzy lki, głowa dwuwymiarowa. Dunikowski, który nie pozostawi w swym dobku ani jednego aktu z pięknym ciałem kobiecym, jest wielkim interpretatom uroody i wdzięku niewieściego. Wiąże się ta sprawa niewątpliwie z charakrem obcowania towarzyskiego widniejącym w jego epoce. Nikt z nas nie rozera napotkanych kobiet do kształtu Lwy, by smakować ich wdzięk i urok. ocowanie z tym urokiem bywa najczęściej charakteru towarzyskiego, chociaż nawet cały stosunek do danej osoby nie mieścił się w tym tylko charakterze. e po raz drugi zapowiadam, że szerzej o tym przy głowach wawelskich.

VII

Temat rzeźbiarski, a co za tym idzie — ujęcie formalne tego tematu i wanki jego dostępności artystycznej zależne są od mecenatu danej epoki w stopu znacznie silniejszym niż w innych gałęziach plastyki. A poprzez mecenat podłoża społecznego epoki i odbiorców, do których wrażliwości rzeźba bęie apelować. Ta zależność staje się szczególnie widoczna wówczas, kiedy wa zależnością negatywną, a tak jest w Polsce. W wieku XIX nie ma Polsce prawie całkowicie mecenatu dla rzeźby. Dawno już zanikł nabkowy mecenat wielkich tego świata. Nieliczne konkursy w ostatnich latach lecia, którym „zawdzięczamy" wszystkie złe polskie pomniki i utrwalenie przez nie smaku spaczonego i pozbawionego wyczucia monumentalności, te nkursy są świadectwem błędnego koła. Rzeźbiarze polscy, powołani do realiwania kultów zbiorowych, nie umieją tego robić, ponieważ nikt ich poprzedo do tego nie przysposobił. Mecenat stanisławowski i związany z nim mecet wczesnych lat porozbiorowych wysługiwał się rzeźbiarzem cudzoziemskiego chodzenia. Wreszcie brak samodzielności państwowej do minimum ogranicza

rzeźbiarzom te wszystkie możliwości rywalizacji i podniety, jakie stwarzają konkursy rzeźbiarskie. Konstanty M. Górski, poeta i profesor historii sztuki w Akademii Krakowskiej, tak kreśli los rzeźbiarza polskiego w dziesięcioleciu, kiedy Dunikowski studiował:

„Pamiątkowa płyta z medalionem zmarłego, popiersie ofiarowane jakiemuś zasłużonemu profesorowi lub prezydentowi miasta, w dzień jego jubileuszu, nareszcie portret ładnej kobiety, której próżności Horowiz lub Angeli nie zadowolił — oto jedyne obstalunki, na które u nas rzeźbiarz czekać może, a czasem czeka bardzo długo, aż do śmierci. Poza tym zdarzy się niekiedy figura do kościoła, wchodząca już raczej w zakres kamieniarstwa. I na tym koniec".

To jest polskie oblicze braku właściwego mecenatu dla rzeźby. Sprawa ta jednakże posiada również oblicze powszechniejsze, związane z problemem monumentalności w rzeźbie i przesunięciami w obrębie tej monumentalności. Od gotyku aż po rokoko, kiedy rzeźba ściśle wkomponowaną jest w architekturę przede wszystkim kościelną, rzeźbiarze odpowiadając na apel tego samego mecenatu co architekci — jest nim Kościół — wspólnie z nimi dzielą zysk wielkiej proporcji i monumentalności. Rzeźba, zrywając swoje związki z architekturą poczyna się stawać sztuką samoistną. Równocześnie zaś usiłuje na własnej drodze nadrobić te wszystkie korzyści, które jej dawał dotychczasowy związek z budowlą. Wśród nich korzyścią najważniejszą był wspomniany już zysk monumentalności, osiągany wspólnym nakładem architekta i rzeźbiarza. Nie tylko o Rodinie powtórzyć można powiedziane o nim słowa, że dzieła jego tęsknią za katedrami, w których nigdy nie staną.

Rzeźba zatraca tę monumentalność wspólnie dzieloną z architekturą, a walczyć rozpoczyna w XIX w. o swą monumentalność autonomiczną. Coraz więcej znajduje jej w portrecie rzeźbiarskim. Dlaczego tutaj właśnie, a nie na pomnikowym piedestale? To przesunięcie nacisku wiąże się ściśle z charakterem mecenatu, jaki spotyka wówczas rzeźbiarz, z postulatami zamówienia, na które odpowiada. Jest to zamówienie prywatne, indywidualna prośba o uświetnienie w bryle. Są to bowiem najczęstsze cechy wszelkiego zamówienia artystycznego w tym mieszczańskim stuleciu. Prośba poparta często wysoce wyrobionym smakiem dysponenta dzieła, a smak taki zawsze podnieca artystę, by go nie zawieść. Natomiast społeczne zamówienie na pomniki napotyka tyle oporów i wymagań sztywnej idealizacji, a w niektórych krajach — pomniki germańskie! — bombastycznej frazeologii na piedestale, że prawdziwy monumentalizm ucieka przed tym i chroni się w temat, gdzie nie natyka się na tyle pochodnych spaczonego smaku i skrzywionego rozwoju rzeźby.

Ta łączność między charakterem mecenatu a przemianami ujęć rzeźbiarskich ze specjalną dobitnością uwydatnia się u Dunikowskiego, artysty tworzącego w klimacie pustynnym, gdzie wszelkie przeciwieństwa i opory jeszcze ostrzej są zarysowane. Zarysowane przez niebywale niski poziom kultury plastycznej przez brak życia zbiorowego, unormowanego w życie państwowe i tą drogą zlecającego artyście swoje postulaty. Jedna jest tylko korzyść tej pustyni. Nie musząc się liczyć z normalnym rynkiem artystycznym i jego merkantylnym

konieczności, młody Dunikowski może się rozwijać posłuszny tylko własnemu prawu wewnętrznemu. Ale na taką korzyść stać tylko natury najsilniejsze, najżywotniejsze i najrzadsze.

Tak więc u młodego Dunikowskiego nie napotykamy prób pomnikowych, monumentalizm zaś ograniczony zostaje do portretów psychologicznych. W okresie paryskim, monumentalizm taki osiąga autonomiczną swoją pełnię. Przyczyny tego postępowania przechowują się nie tylko w indywidualności artysty. Bezkompromisowa i wybuchowa natura Dunikowskiego tylko zaostrza zjawisko do granic niewidocznych u innych rzeźbiarzy, ale powody istotne mieszczą się gdzie indziej. To przede wszystkim sytuacja społeczna rzeźby w Polsce, będąca ostrzejszym odpryskiem powszechnej sytuacji rzeźby — wywołuje ten układ dorobku Dunikowskiego. Pomników będących odważnymi dziełami sztuki nikt w Polsce przed rokiem 1914 nie zamówi. Portrety są półgowe, bo w nich jedynie może artysta umiejscowić cały swój zapas tęsknoty za monumentalnością.

Pierwsze zamówienie o charakterze monumentalnym, jakie wypełnia Dunikowski, to portal kościoła Jezuitów w Krakowie. Dzieła zaś, w jakich jego tęsknota za wielką proporcją wyzwala się, nie pytając, czy stanie na pomniku — to „Autoportret" i „Bolesław Śmiały".

Czas powstania tych dwu ostatnich dzieł jest bardzo znamienny: przedświt niepodległości po pierwszej wojnie światowej. Znamienny jako świadectwo przeczucia, że dopiero w normalnych warunkach własnego państwa rzeźba przynajmniej częściowo odzyska nie posiadany dotąd w Polsce mecenat. Nie jest winą artysty, że zbyt skromnie to przeczucie się wypełniło w jego twórczości lat międzywojennych...

Rozpocznijmy od dzieł nie zamówionych. Uderzającą właściwością „Autoportretu" i „Bolesława Śmiałego" jest to, że równocześnie z wyzwoleniem u artysty pasji monumentalnej, z podanym przez tę pasję nakazem sięgnięcia po wielki wymiar, następuje wyzwolenie i wzmożenie literackiego charakteru rzeźby. Jakby te obydwie sprężyny twórcze, stłoczone u Dunikowskiego pod progiem świadomości, wystrzelały od jednego zapłonu. „Autoportret" to mit liryczny o sobie samym, mit o podkładzie twórczo-artystycznym. „Bolesław Śmiały" to rapsod tragiczny o wielkości, rapsod o podkładzie politycznym. Mit i rapsod wypowiedziane są w sposób skończenie rzeźbiarski, ale przez ten podwójny ładunek rzeźbiarsko-filozoficzno-literacki bliższe są one młodzieńczej twórczości artysty rozgrywającej się o miedzę z filozofią modernistyczno-filozoficzną, aniżeli psychologiczno-monumentalnej odmianie jego dorobku rozgrywającej się w portretach. Nad tą twórczością młodzieńczą kładą one akcent monumentalny i ostateczny, jako osiągnięcie najwyższe i jako osiągnięcie już późniejsze niepowtarzalne nigdy w identycznym wyglądzie formalnym. Osiągnięcie, które nakazuje szukać nowej interpretacji monumentalizmu, a ta zaprowadzi artystę do kariatyd z góry św. Anny.

Liryczny mit o sobie rozegrany jest ze śmiałością rzeźbiarską najwyższej próby. Nagość artysty jest pozorna. Służy bryłom kubistycznym ustalonym

w taki porządek, że dają one sugestie wszystkich sensów owego marszu ku słońcu, jaki ma wyrażać „Autoportret". Partia nóg złożona z form miękkich i obłych, jak śmigła samolotu, partia torsu i brzucha pocięta w trapezy twarde i kanciaste, jak tarcze rycerskie, wreszcie dwójgłowa, jakby z wprawionej w ruch twarzy światowida. Lot, siła i wiedza w śmigłach, w trapezach, w lapidarnej masce. A przecież mimo oczywistej czytelności środków rzeźbiarskich z dzieła emanuje przede wszystkim liryka, w środkach tych określa się — nie dajmy się zwieść rozpędowi i rozmiarowi rzeźby! — przede wszystkim marzenie o samym sobie. Jest to marzenie makrokosmiczne, z typu opowiadań o Waligórze i Wyrwidębie. I szukając odpowiedzi na określenie wyrazu tej niezwykłej rzeźby, odnajdujemy ją w takich np. lirykach Juliana Przybosia, jak „Niosąc ziemię" lub „Gwiazdy". Oto strofa z „Gwiazd":

Wieszcz rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemię
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na sobie.

Rapsod o Bolesławie Śmiałym nazywam rapsodem nie tylko dlatego, ażeby przypomnieć jedną więcej analogię Dunikowskiego z Młodą Polską i nazwę ulubionej formy poetyckiej Wyspiańskiego. Przekład formy rapsodycznej literackiej na podobną formę rzeźbiarską został w tym dziele dokonany w sposób tak uderzający, że z tej przyczyny nie umiem go nazwać inaczej. Narracją bowiem prawdziwie rzeźbiarską w owej konstrukcji nie jest obraz króla-mściciela powstającego z mieczem w dłoni z gruzów i złomów. Jest nią natomiast wstrząsająca opowieść owych złomów i zwalisk cielesnych, tego wyolbrzymionego stosu kości, który złożony z abstrakcji i bryły najsurowszej w tak przecież surowym dorobku Dunikowskiego wyłania z siebie zjawę króla. Ta zjawa stanowi jedynie dopełnienie rapsodu zwięzłego i zwartego jak inskrypcja nagrobna, jak zapamiętane przez historię zdanie, z którego ani słowa nie ujmiesz. „Z kości naszych powstanie mściciel". Mimo rozmiaru dzieła wyraż jego jest najbardziej lapidarny, albowiem tajemnicą Dunikowskiego pozostaje, że skrót obowązuje u niego również w wymiarach nadnaturalnych.

„Bolesława Śmiałego" nie można jednak traktować tylko jako samoistne dzieło rzeźbiarskie. Sprawa sporu króla z biskupem i polityczny sens tego sporu, wciąż — od pseudoklasyków po Marię Dąbrowską — odnawiany w naszej literaturze, nie staje przed Dunikowskim jako temat do beznamiętnej monumentalizacji. Dzieło Dunikowskiego jest jego zdaniem w tym sporze. Zdanie posiada sens wyraźny i czytelny: wielkość króla, jego rehabilitacja przeciwko biskupowi i klerowi. Zdanie to zostało wygłoszone w godzinach zapowiadających odzyskanie niepodległości po pierwszej wojnie światowej. Z rumowiska kości podnosi się mściwy król, ale podnosi się również i państwo. Nie dzieje się to w sposób alegoryczny, sprawa przebiega podobnie jak z „Ewą". Moment społeczny i historyczny powstania dzieła rzuca światło na jego intencję ideolo-

XAWERY DUNIKOWSKI: ŚW. JAN EWANGELISTA

gips 1927/29

giczną, ale ta intencja nie stwarza sobie łatwych i alegorycznych środków wyrazu w obrębie samego dzieła. Kiedy wracamy dzisiaj myślą do nawoływań Żeromskiego z pierwszych lat po tamtej wojnie, nawoływań o sztukę oddającą wielkość przeżywanej doby, i pytamy, kto temu wołaniu odpowiedział wówczas, dwa dzieła pozostają w równej mierze sięgające do historii jako wyrazu tej wielkości, „Wiatr od morza" samego Żeromskiego, „Bolesław Śmiały" Dunikowskiego.

VIII

Pierwsze zamówienie publiczne wypełnione przez Dunikowskiego, kompozycja z Chrystusem na bocznym portalu kościoła Jezuitów w Krakowie, dowiodło od razu zjawiska, które potwierdziły zamówienia dalsze. Ten namiętny i wyłącznie za własną wizją kroczący rzeźbiarz ma w sobie obiektywizm, ma poczucie funkcji, jaką pełnić winno dzieło odpowiadające takiemu zamówieniu. Dunikowski w ramach tego obiektywizmu mieści się w sposób spotykany tylko u artystów naprawdę bogatych, naprawdę szerokich wewnętrznie, nie lękających się, że przykrawając siebie nie będą mieli z czego uszyć. Przy niepohamowanej sile wewnętrznej Dunikowski nie jest bowiem egoeentrykiem umiejącym wyłącznie i stale narzucać tylko siebie. Jego rzeźba pomnikowa dowodzi tego w sposób budzący najżywszy żal, że poza szczęśliwym przypadkiem głów wawelskich tak niewiele Dunikowski został wyzyskany w dwudziestoleciu międzywojennym. Kiedy porównać to z faktem, jak w Jugosławii umiano upowszechnić dorobek Meštrovića, żal przechodzi w gniew na jedną więcej „porządną niedbałość naszą". Przegrany przez fatalne umieszczenie pomnik wdzięczności Ameryce w Warszawie, nader udały pomnik Dietla w Krakowie — niewiele, bardzo niewiele.

Więcej mieć będą instytucje kościelne, ale i one dzięki temu, że znalazł się przypadkiem biskup, który dla seminarium swojej diecezji zamówił płaskorzeźby, dla katedry posągi, a dla siebie portret. Biskup śląski Lisiecki, a oprócz niego nikt nie poszedł za przykładem odważnych Jezuitów krakowskich. Przykrojenie swej indywidualności do miejsca wyznaczonego przez nieciekawą i wręcz brzydką ścianę ich kościoła musiało być dla artysty sprawą niełatwą, mimo to wydało jego najlepszą po płaskorzeźbach przedstawiających czterech ewagelistów rzeźbę religijną. „Adoracja" nie jest dziełem równym. Chociaż cała kompozycja posiada jedność bardzo przejrzystą, chociaż artysta pragnie nierównomierną siłę ekspresji poszczególnych grup rozładować i rozłożyć w sposób harmonijny, — ta równomierność nie została złagodzona. Grupa rodziny o wstrząsająco przeprowadzonym wydarzeniu psychicznym posiada najmocniejszą siłę wymowy. Jest jak rzeźbiony i o ileż trwalszy artystycznie w swej monumentalnej skardze i rozpaczy fragment „Mojej pieśni wieczornej" Kasprowicza. Nie dorównuje jej Chrystus, nie dorównują kapłani. Dlaczego? Bo znów w tej rodzinie przemówił posągowy człowiek z ludu, brat „Ewy", krewniak kobiety śląskiej.

Podziw natomiast budzi konsekwencja, z jaką Dunikowski próbuje tę jed-

ność zbudować. Wczesnogotycki rytm szat, rytm bardzo statyczny, zwłaszcza w postaci Chrystusa, posiada charakter akompaniamentu wobec głównej anegdoty dzieła umiejscowionej w dłoniach postaci. W adorujących dłoniach kapłanów, w otwartych ku całemu światu dłoniach Chrystusa, a przede wszystkim w skardze, która od rączki dziecka poprzez ramię kobiety wybucha w ruchu obydwu wyolbrzymionych dłoni mężczyzny. Dunikowski jest rzeźbiarzem niebywale oszczędnym w geście i dlatego zapewne tak wstrząsa, kiedy sięga po gest dramatyczny.

Więc przy tej sposobności rozwiążmy zapowiedzianą sprawę gestu w jego rzeźbie. „Autoportret" musi być traktowany całkiem oddzielnie. To tylko z pozoru rzeźba i ruch, w istocie zmitologizowana liryka. Jedyny w jego twórczości gest gwałtowny — „Bolesław Śmiały", „Nike" i „Pułaski" — zamyka się w ruchu miecza okalającym kompozycję i przywracającym jej całość, a nie powodującym rozproszenia po liniach rozbieżnych. Miecz Bolesława kładzie się na linię ograniczającą cały monument, miecz Nike na jej skrzydła, Pułaskiego na sztandar. Szczególnie to widoczne w „Nike", w tych kilkudziesięciu centymetrach najszlachetniejszego i najczystszego uniesienia i lotu. „Podobna Wiktorii bosej z laurem w dłoni, co wskróś obłoków bystro bywa lecąca".

Czterej ewangeliści są szczytem religijnej rzeźby Dunikowskiego nie dla jakiegoś specjalnie religijnego czy zgoła liturgicznego wyglądu Jana, Marka, Łukasza i Mateusza. Symbole rozpoznawcze ewangelistów zostały zachowane i wyzyskane rzeźbiarsko, zostały jednak zachowane tylko jako równoważnik plastyczny i kompozycyjny ich postaci. Sami ewangeliści są zwykli i uczłowieczeni, ale nie w sposób najczęściej spotykany w naszej sztuce. Uczłowieczenie to bowiem bywa zazwyczaj liryczne, kantyczkowe i kolędziołkowe. Ze współczesnych Dunikowskiemu wspomnijmy chociażby Tytusa Czyżewskiego i jego „Pastorałki", wymieńmy Zegadłowicza. Tymczasem Dunikowski nie przybliża psychologicznie tematu religijnego poprzez jego ujęcie ludowe. W ogóle, chociaż pochodzi z kraju wycinanek, pasiaków i parzenic, chociaż rozwijał się w okresie, kiedy do tych wszystkich akcesoriów chłopskiej ludowości przykładano wielkie znaczenie, chociaż lata jego dojrzałej twórczości są równoczesne ze snycerstwem Jana Szczepkowskiego mieszającym secesję z owymi akcesoriami — Dunikowski obok tych pokus przeszedł ze skończoną obojętnością. To podaj jedyne zjawisko artystyczne jemu współczesne, przez które nie przeszedł w poprzek, ale obok, i bardzo starannie obok, by szaty nie zamoczyć. Co na tym przegrał? Łatwy sukces w kraju parzenic. Przegrał karierę Skoczylasa, Stryjeńskiej. Co wygrał?

Powróćmy do Ewangelistów. Wygrał inną, nie wtórną i nie inteligencko stylizowaną ludowość, ale ludowość z gatunku proletariackiego, tę, o jaką walczył i jakiej nie zdołał osiągnąć Meunier. Proletariacką, surową i twardą, bo proletariuszami zaiste są ci wieszczkowie prawdy, z mozołem wsłuchani w jej głos, z mozołem nie mniejszym sięgający po pióro, by mu zaświadczyć. Byli z zawodu rybakami, lecz mogli to być cieśle, mogli to być murarze, o ciężkich rozdeptanych stopach, o spracowanych i olbrzymich dłoniach. I dopiero przez

tę naprawdę dogłębną a nie stylizowaną ludowość Ewangeliści zamykają przedwojenny łańcuch poszukiwań artysty za formą monumentalną. Dunikowski przeszedł jego wszystkie ogniwa aż po to, gdzie rzeźbiarz dzieli swoją monumentalność z architektem i dopiero we wspólnym wysiłku ją osiąga. „Płaskorzeźby te, umieszczone na fasadzie gmachu, stanowią integralną część architektury, a równocześnie zachowują swą odrębność. Jest to jeden z najszczęśliwszych wyników współpracy nowoczesnego architekta z rzeźbiarzem" — stwierdza słusznie Blumówna (l. c., str. 451).

Drugie zamknięcie łańcucha poszukiwań za tą utraconą wspólnotą monumentalną przyniesie zapewne pomnik powstańców śląskich. Zamknięcie to dokonuje się na tej samej linii, która przechodzi przez Ewangelistów. Na linii proletariackiej, linii Ewy, kobiet brzemiennych, ludu śląskiego z portalu katedry katowickiej. Bo dwa są monumentalizmy Dunikowskiego. Jeden psychologiczny i inteligencki, który osiągnąwszy pełnię w okresie paryskim, później zanika. Drugi prosty i ludowy, który trwając przez całą twórczość, pozwalając artyście wyjść z zaczarowanego koła secesji, coraz silniej w dwudziestoleciu wkracza na miejsce tamtego monumentalizmu. Aż w kariatydach hutnika, górnika, rolnika i kobiety śląskiej rozeprze się w sposób władczy i surowy.

Tym razem wszakże apel o wspólną monumentalność nie kieruje się do architektury. Kieruje się wprost do kamienia, do elementarnego materiału wszelkiej rzeźby. Na tym niesamowitym uroczysku, jakim jest góra św. Anny, proletariusze ziemi rozesłanej u jej stóp przestają być proletariuszami. Stają się zjawą ledwo wyłonioną z architektury i posłuszną jej liniom. Ich zjawy wyciśnięte są na kamieniu jak gigantyczna w wymiarze, a archaiczna w swoim surowym obrysie pieczęć. Jakby rzeźba Dunikowskiego, zatoczywszy krąg wyzwoleń i samodzielności, wstępowała w kamień, w materiał, w bryłę najprostszą, matkę wszelkich kształtów, i jej również.

IX

I byłyby lata owocowania Dunikowskiego pozostały bez godnego ich zbioru, gdyby nie wyjątkowy zbieg zamówienia publicznego z najbardziej własną linią rozwoju artysty. Z takiego bowiem zbiegu narodziło się najwspanialsze przy „Kobietach brzemiennych" dzieło artysty — jego głowy wawelskie. Mało który z plastyków naszych spotkał na swej drodze zamówienie tak skonstruowane, jakby je sam dla siebie wymyślił. Nie wiadomo, o czym tutaj mówić: czy o jakimś cudownym przypadku, czy o logice tak rzadko spotykanej, że wygląda na podobny przypadek. Własne państwo, jego potrzeby narodowo-reprezentacyjne, brakujące głowy sali poselskiej na Wawelu, doskonała inicjatywa przedłożona Dunikowskiemu — niestety, reszta znów polska. Głowy nie wykonane w pełnej liczbie, nie wycięte w drzewie, inicjatywa przerwana w połowie. Ta reszta jest tak dalece polska, że skłaniam się na stronę cudownego przypadku, który mógł był się w ogóle nie wydarzyć.

Na jakiej pozycji dokonuje się ów zbieg zamówienia z własną linią roz

XAWERY DUNIKOWSKI: ŚW. BARBARA I GÓRNIK

gips 1927/29

woju? Pisaliśmy, że w okresie paryskim, w serii ówczesnych portretów artysta stwarza równowagę pomiędzy autonomiczną monumentalnością rzeźby a jej wyrazem psychicznym. Zamówienie wawelskie poddaje miejsce architektoniczne dla takiej równowagi. Bez przymusu i gwałtu wobec samego siebie pozwala ją włączyć w kasetony. W okresie paryskim Dunikowski przeszedł w poprzek dróg wielu stylów minionych i nie stało się to dla niego niebezpieczeństwem. Kasetony wawelskie przymuszają go, by na dłużej zatrzymał się na drodze jednego z tych stylów i zmierzył się z nim w wielokrotnej walce. Lecz tej walki nie utrudniają ponad normę. Dzięki renesansowemu i opanowanemu formalnie charakterowi zachowanych głów pozwalają Dunikowskiemu zatrzymać się na pozycji, jaka jest do zniesienia dla jego stylu. Przypuśćmy, że byłyby to głowy późnogotyckie lub barokowe. Nie wytrzymałby pośród nich długo. Bo jedną z bajek krytycznych jest jakiś wyłącznie ekspresjonistyczny charakter rzeźby Dunikowskiego.

Te związki ogólne dadzą się wyinterpretować względnie przejrzyście. Dopiero kiedy stanąć kilkudziesięciu głowom wawelskim twarzą w twarz, kiedy każdej z nich zajrzeć w oczy i zapytać o wyraz, pióro opada bezsilnie, tylko podziw formułuje myśl o rozrzutności wielkich twórców. Sprawia ona nieraz, że idąc za proporcją tej rozrzutności zapominamy, iż wystarczyłaby cząstka przekazanego nam dorobku, by imię artysty utrwaliło się na zawsze. Słowackiemu wystarczyłby „Fantazy" lub „Samuel Zborowski", jak Malczewskiemu starczyć musi „Maria". Gdyby Dunikowski pozostał jedynie twórcą głów wawelskich, byłby rzeźbiarzem nie mniejszej miary, jak jest nim w pełnej rozrzutności swego dorobku.

Poszukując form literackich, które by pozwoliły się przybliżyć do wspólnego wyrazu tych głów, natrafiam tylko na jedną konstrukcję: aforyzm. Nie posądzajcie mnie o sadzenie się na oryginalność; oto co rozumiem przez aforystyczny charakter tych głów. Każda z nich jest zamknięta nad odrębnym doświadczeniem psychologicznym i zwarta w jego ekspresji, jak zwarty i zamknięty może być tylko dobry aforyzm. Ale głowy te nie są tak lapidarne i surowe, jak przewaga głów z okresu paryskiego. Są nadal lakoniczne, nadal dalekie od gadatliwości, ale jest w nich wspólne piętno ozdobności, niczym wspólne piętno wyrazu językowego, który odnajdujemy w zespole aforyzmów tego samego twórcy. Ta kapitalna księga charakterów ludzkich otwiera się za każdą głową na innej stronicy, lecz stronice są z jednej księgi, z jednego materiału, a nie zszyte wedle przypadku. Charaktery znaczą w tym zdaniu zarówno treść charakteru ludzkiego, jak „Charaktery" takich znawców człowieka jak La Rochefoucould, jak Vauvenargues. Charaktery zatem, jako krewniak bogatszy aforyzmu, ale krewniak z tej samej gałęzi rodowej.

Nie będę się kusił o opis poszczególnych głów. „Charakter osobistości ujawnia się tylko na twarzy; wszystkie Wenery starożytne wydają się córkami tegoż samego twórcy: piękne są, lecz jednakie. Piękna tego prześcignąć nie zdołamy, zaledwie — ci i owi — osiągamy je niekiedy; pracujmy więc w kierunku, gdzie twórczość dalsza jest możebna, indywidualizujmy nasze postacie

tak aby wszystkie różniły się jedna od drugiej, i to — ile można — najbardziej, nie kształtami, których liczba jest ograniczona, lecz wyrazem, który — powtarzać wam to będę bez końca — jest dziedziną nieskończoności. Tylko nie zapominajcie nigdy, że wykonanie musi być nieomylne, gdy się zamierza coś duchowego".

Sądzę, że te słowa Leonarda da Vinci, zarówno kiedy mówią o nieograniczonej możliwości wyrazu utajonej w twarzy ludzkiej, jak o wykonaniu, są najlepszym przewodnikiem po zbiorze głów wawelskich. Wzorem wszystkich idealistów Leonardo pisze o dziedzinie nieskończoności. Lecz nas bardziej interesuje, co ta „nieskończoność" wyrzeźbiona przez Dunikowskiego mówi o jego epoce i o nim samym? Kogóż to przede wszystkim artysta podnosi na stropy Wawelu i w ten sposób monumentalizuje? Krąg głów uczczonych w ten sposób jest wybitnie intelektualistyczny i inteligencki. Profesorowie, malarze, architekci, lekarze, dyrektor teatru, prezydent miasta — socjeta nobliwa. W podobnym kręgu osadzała swoje portrety Boznańska, która jedyna przed Dunikowskim stworzyła podobną galerię inteligenta polskiego, galerię chronologicznie wcześniejszą, bo głównie sięgającą po rok 1914. Ale psychologizm głów wawelskich ma jako tło inną epokę artystyczną: jest nim widoczny w powieści dwudziestolecia rozkwit zainteresowań analizą psychologiczną, przeprowadzaną nie na sposób liryczny, jak w Młodej Polsce, lecz możliwie intelektualny i przenikliwy. Taki też charakter posiadają głowy wawelskie w swej partii inteligenckiej.

Trwa w nich zatem ta linia prywatnego i inteligenckiego dysponenta artystycznego, która, rozpoczęta podobizną Henryka Szczyglińskiego, tak wybujała w okresie paryskim. Gdyby tylko mężczyzn osadził Dunikowski w kasetonach, linia ta zdobyłaby wyłączność. Lecz wśród głów wawelskich są również kobiety i poprzez interpretację ich urody wkracza pomiędzy te głowy druga, ludowa linia twórczości Dunikowskiego.

Tym razem rozwiążemy poczynioną już dwukrotnie zapowiedź o Dunikowskim jako rzeźbiarzu kobiet. Skala wrażliwości na ich urodę i umiejętność jej odtworzenia jest u niego najszersza z wszelkich plastyków jemu współczesnych. Przypomina Żeromskiego, ale o ileż jest powściągliwsza. Przy interpretacji tej urody raz po raz uderza uporczywy nawrót twarzy kobiecej nieinteligenckiej, tej twarzy o wystających kościach policzkowych z „Głowy dwuwymiarowej" i „Głowy Sary", twarzy najczęstszej antropologicznie na wsi polskiej. Salonowe damy z lokami i Kaśka Kariatyda ze schodów kuchennych. Ta dwoistość w kobiecych głowach wawelskich nie wystąpi gwałtownie, albowiem jest w nich tylko poszukiwanie urody, a styl całości nie pozwala na jaskrawe wyskoki. Tej urody wszakże doszukuje się artysta pod każdą maską. Szuka jej we wdzięcznym i naiwnym uśmiechu młodej dziewczyny, w opanowanej towarzysko główce młodej damulki z wydętymi usteczkami, ale również, i to bodaj w sposób najbardziej zapadający w pamięć, poszukuje w twarzy pospolitej. Twarzy ostro naznaczonej namiętnościami, jak ta niesamowita, w trzech repli-

kach, w gipsie, brązie i drzewie istniejąca wiła, boginka, zła rusałka z wieńcem na głowie.

Inteligencką maskę zdziera Dunikowski postaciom z twarzy, ilekroć pragnie sięgnąć do uczuć najprostszych, najbardziej leżących u dna człowieka. Lecz nie mitologizuje swego gestu. Nie czyni niezwykłym powstałego stąd wyrazu. Zachowuje tę surową powściągliwość, która zawsze i wszędzie stanowi najlepszy klucz do duszy człowieka prostego. Dlatego to wspominam, ponieważ w sali poselskiej pozostało jeszcze kilkadziesiąt pustych kasetonów, a od czasu wykonania głów wawelskich minęło lat ponad dwadzieścia. Dunikowski przebył i przetrzymał obóz oświęcimski, a z jak powściągliwym współczuciem nauczył się patrzeć na ból najzwyklejszego człowieka, świadczą jego szkice z obozu. Pokolenie, które dzięki niemu znalazło się na Wawelu pomiędzy królami, prawie bez wyjątku leży w grobie. Dunikowski księgi swoich doświadczeń nie zamknął i nie trudno sobie wyobrazić, ile nie otwartych dotąd kart w niej przybyło. Należy je otworzyć. Artysta gotów jest przystąpić do nowej serii głów wawelskich. Kto zna błyskawiczną porywczość jego pracy, portrety monumentalne wykonane w jedno posiedzenie, głowy wawelskie, które nie zajęły nawet godziny czasu, a są arcydziełem, ten wie, że Dunikowski słowa dotrzyma. Charakter zaś jego obecnej rzeźby, zapowiedzi rysunków, mówią wyraźnie, że krąg nowych głów nie będzie tylko inteligencki. Pierwowzory ewangelistów i kariatyd ujrzeć na stropie sali poselskiej! Cieślę, murarza, górnika...

Głowy wawelskie przewidziane były do wykonania w drzewie, chociaż tylko ich część została w nim wyrobiona rzeczywiście. Pozwalają też one na odpowiedź, dlaczego drzewo stanowi ulubiony materiał Dunikowskiego. Powody tkwią zapewne tak w specjalnych właściwościach drzewa, jako materiału rzeźbiarskiego, jak w ograniczeniach materiałowych, które nakazała artyście jego sztuka. O drzewie jako materiale rzeźby wypisał u nas cały poemat prozą Stanisław Witkiewicz w swej książce o Juliuszu Kossaku (str. 71—73). Ale — jak często u Witkiewicza — poemat jest ponad miarę literacki, o właściwościach zaś materiałowych drzewa mówi tylko tyle, że artysta bardzo się nad nim męczy.

Najpierw o ograniczeniach. Zerwanie z akademickim klasycyzmem i nagością od strony materiału oznacza u Dunikowskiego wykluczenie marmuru. Ale inne rodzaje kamienia mogłyby łatwiej niż drzewo i odlew pomnożyć surowość tej sztuki. Tymczasem Dunikowski nie zna kokieterii materiałów, chociaż świetność jego techniki każe przypuszczać, że żaden nie byłby dla niego przeszkodą. Zna natomiast jakąś prowokacyjną antykokieterię. Wiele swych rzeźb polichromuje, powracając w ten sposób do rzeczywistego stanu rzeźby antycznej i raz jeszcze podkreślając, jak mało go obchodzi przyjęta wbrew temu stanowi konwencja.

Najchętniej decyduje się na drzewo. Dlaczego na nie właśnie, odpowiadają cechy materiałowe drzewa tak widoczne w głowach wawelskich i tak świetnie zgrane z ich zamierzoną ekspresją. Głowy te przeznaczone są do oglądania z odległości większej, aniżeli oglądamy zazwyczaj rzeźbę normalnego wymiaru.

XAWERY DUNIKOWSKI: KOBIETA SIEDZĄCA PRZY SZTALUGACH

Wymiar ten jednak zachowują i muszą być przeto bardziej uwyraźnione i do kładne, niż sama konieczność wyrazu nakazuje. Muszą, jeżeli nie mają si upodobnić i zmieszać w anonimowy tłum zawieszony nad widzem. Zarazem jednak ta dobitność nie powinna ich przemienić w schemat, w formułę ostr i abstrakcyjnie narzucającą swój wyraz. Muszą więc być twarde i muszą by żywe. Twarde i żywe jest drzewo. W wyrazie powierzchni twardsze od odle wu, żywsze od wszelkiego kamienia. Twardsze od odlewu, który zbyt częst utrwala kapryśny modelunek w glinie, a ten nie zawsze sprzyja dokładności Żywsze od kamienia, bo będąc kawałkiem materii organicznej przechowuje je niespodzianki, tnie się i cieniuje inaczej, aniżeli zamknięty w swojej jednoli tości kamień. Drzewo gra samo. Należy je przymusić, ażeby grało w służbi zamiaru. Dunikowski przymusza i poddaje się grze, zawsze z kapitalną swo bodą, a najbardziej w głowach wawelskich.

Lecz jakże! Powiedzieliśmy, że głowy te nie stają się bezimiennym tłumem a mimo to żadnej nie wyróżnić z imienia? Odejść od nich naprawdę jak o anonimowego tłumu? Jest wiele głów, które osobiście, we własnym wyborze wyróżniam ponad inne. Głowy kobiece przede wszystkim. Lecz te niech pozo staną bezimienne oprócz wymienionej już wiły-rusałki. Z głów męskich głow Stryjeńskiego, Gałęzowskiego, Mączyńskiego, Breyera, Ostrowskiego, Wyczół kowskiego, Trzcińskiego. Stryjeński to ów starczy mędrzec i filozof o niesamo witym wyrazie znużenia wiekiem i mądrością. Gałęzowskiego przedstawi twardo wyrąbana w mięśniach głowa wygolonego mężczyzny, pełna woli i upo ru. Mączyński to ów zmięty latami i doświadczeniem człowiek z zatokam znużenia na zapadłej twarzy. Wyczółkowski to ów mimo łysego już łba ba łaguła i kozak, któremu z czaszki wyrasta osełedec. Breyer to ów zapatrzon w jakiś daleki pomysł arcykapłan zdrowia i różowych zapewne policzków którym zaprzeczają niechętne i skrzywione usta. Ostrowski to ów natłoczon od środka napuszonym dostojeństwem osobnik, któremu brwi i włoski na łys głowie zdają się tryskać od wewnętrznego naporu tego dostojeństwa. Trzciń ski pochodzi z rzeczypospolitej babińskiej, smutkiem przegryza uśmiech z sa mego siebie.

Jeżeli wyłączyć głowy kobiece, wobec których artysta zachowuje zawsz dyskretną i pochlebną rezerwę, okazuje się, że wiele głów wawelskich nazna czonych zostało jakimś filuternym a nieraz złośliwym przydatkiem. Boda w jakimś szczególe symbolicznym, bodaj w cięto podpatrzonym przeciwień stwie wyrazu, Dunikowski interpretując i powściągliwie monumentalizują współczesnych wyraźnie zaznacza, co o nich sądzi. Patrzy przez pryzmat hu moru, niewielu zaś twarzom daje swoją całkowitą aprobatę. Jest to jeden z po wodów, dlaczego głowy te nie są monotonne: jest w nich uśmiech, nieznan dotąd w dorobku artysty. Uśmiech bardzo przenikliwy, często na pogranicz kpiny, daleki od wybaczającej dobroduszności.

Wśród głów wawelskich są również głowy oznaczane zazwyczaj jako w zyjne. Głowy królów, osobistości historycznych. Henryk Walezy, Stefan Ba tory, Władysław IV, Jan Kazimierz, król francuski Franciszek I. Przy tym

łowach uśmiech Dunikowskiego przechodzi nieraz w śmiech. Tak jest on niepotykany przy traktowaniu tematu historycznego, że warto się specjalnie zatanowić, co ten śmiech oznacza. Dunikowski spoziera na te głowy bez żadego respektu. Władysław IV to nalany i zabawny smakosz, Batory to srogi Herod z historycznej szopki, Walezy to pięknis o fryzjerskiej ogładzie.

W tym celowym zaniechaniu respektu znów jest jakaś prowokacja, ale jaka? Dopiero szkoła i oficjalna nauka historii uczą nas uroczystego spojrzenia na rzeszłość i czynią z niej coś na kształt kanonu rzeźby akademickiej. Człowiek atomiast, który nie zostaje temu poddany, człowiek z ludu, na historię patrzy ako na swoje podobieństwo. Pan Piecyk opowiadając Wiechowi przyjęcie Ottona III przez Chrobrego opowiada, jakby to były imieniny na Targówku, podobnie jak pan Piecyk spozierają na historię wszystkie warstwy i epoki, tóre mają poczucie własnej siły i wiedzą, że od nich historia będzie się zazynać znów, chociaż tam kiedyś zaczynała się również. Oczyma rzemieślnów ateńskich podobnie patrzy na legendę Szekspir w „Śnie nocy letniej", śnie enesansowym i bujnym jak głowy wawelskie. I ten śmieszny, ale o ileż prawziwszy w zestawieniu ze sztywną patetyką historii wygląd wizyjnych głów odszepnął Dunikowskiemu któryś z tych rzemieślników lub sam pan Piecyk. Kto zaś woli analogie chronologicznie bardziej uzasadnione, ten niech przy ym pozostanie, że — tworząc zespół tych głów — Dunikowski przechodzi poprzek jeden więcej szlak przeżywanej epoki: szlak w kilka lat po głoach wawelskich wszczętej przez Boya-Żeleńskiego kampanii antybrązowniczej. Rzecz jasna, że wszczętej bez jakiejkolwiek łączności ze świadectwem rzeźiarskim artysty. Bo taką łączność zjawisk dostrzegamy dopiero dzisiaj, jak zisiaj też dopiero widzimy nici pomiędzy programem Żeromskiego a „Bolesławem Śmiałym".

Tak oto przerzucając karty księgi z rzeźbionymi aforyzmami charakterolicznymi docieramy również w pobliże ludowej linii dorobku Dunikowskiego. Zderzając się z tematem historycznym linia owa przegięła się w tej księdze sposób dotąd niespotykany w jego dorobku — w zakręt humoru. Ten przyatek głowy wawelskie dorzucają do sumy, jaką stanowią, kiedy spozierać rzez ich gąszcz na cały dorobek artysty. Jest w tej sumie zawarte dojrzałe oświadczenie psychologiczne Dunikowskiego, są najczęstsze kierunki tematów, est opanowanie całkowite ulubionego materiału — drzewa. Dlatego w rozrzutym dorobku Dunikowskiego głowy wawelskie stanowią połać najspokojniejszą, ajbardziej harmonijną i najbardziej przywodzącą myśl o lesie żywotnym, bo łożonym ze wszystkich gatunków i odmian, danych artyście pod jego twórczą władzę.

X

Przykład artystów uprawiających twórczość dwurodną — pisarzy, którzy ą również malarzami, malarzy, którzy rzeźbią i rzeźbiarzy, którzy malują — owodzi, że często owa druga i mniej doniosła dziedzina stanowi teren swoodnego ujścia dla dążeń, które w głównym zakresie twórczości z tych czy

innych powodów zostały stłumione lub zaniechane. Ale bywa też, że przy różnicy technik i tu i tam uwidacznia się ta sama tendencja artystyczna. Formuły zaś, która by w każdym indywidualnym wypadku dała się zastosować, nie sposób ustalić.

Jeżeli chodzi o stosunek malarstwa Dunikowskiego do jego rzeźby, występują tu, rzecz rzadka i oryginalna, obydwie wskazane możliwości. Malarstwo jego wyzwala dążności, które nie zdołały tak ostro wypowiedzieć się w rzeźbie, ale malarstwo jego jest równocześnie identyczne w swoich głównych założeniach z tą rzeźbą. W twórczości rzeźbiarskiej Dunikowskiego występuje ustawiczne poszukiwanie nowej formy, a więc zasada będąca podstawą wszelkiego eksperymentu artystycznego, ale to poszukiwanie, poddane potrzebom ekspresji psychicznej i tematu, nigdy w niej nie staje się samodzielne. Chociaż wciąż szuka, Dunikowski nie jest eksperymentatorem. Tymczasem w malarstwie właśnie staje się eksperymentatorem, sięga po formy, które same przez się, a nie na usługach ekspresji psychicznej, mogą zainteresować. W tym jego malarstwo jest odmienne od rzeźby. Stałym zjawiskiem w rzeźbie Dunikowskiego jest panowanie nad monumentalną proporcją i konsekwencja, z jaką artysta przeprowadza ją w każdym, choćby najdrobniejszym tworze. Kolor na płótnach jego służy budowaniu wielkich płaszczyzn, jest instrumentem oddanym potrzebom rozległej konstrukcji płótna, świadcząc o panowaniu nad wielką proporcją. W tym jego malarstwo jest zgodne z rzeźbą.

Przykładem tego wyzwolenia eksperymentu przez obraz są płótna z ostatnich lat. „Kobieta siedząca przy sztalugach", zjawa w zielonej bluzce posadzona w kanciastej jaskini świetlnej, a zwłaszcza warianty „Kobiety w niebieskiej sukni"; jeden w postaci nie zdeformowanego aktu; drugi — płótna pociętego w streficzne skosy i płaszczyzny. Obydwa nie zapominają o kolorze. Dotyczą sposobów, w jakich skupienie błękitu, oznaczające w „normalnym" portrecie suknię kobiety, wystąpić jeszcze może, pociągając za sobą uintensywnienie barwne całego obrazu. Gama barwna tych trzech płócien zostaje za każdym razem wygrana na odmiennym instrumencie, niemniej jest to identyczna w założeniu gama.

Ale eksperyment Dunikowskiego sięga jeszcze dalej, i to sięga w roku 1948. Kiedy jego rówieśnicy dawno posnęli na zeschłych laurach. Sięga mianowicie w dziedzinę swoistego nadrealizmu i przynależne tutaj płótna są niewątpliwie najbardziej frapujące w jego malarstwie. Nad wielką rybą ustawia artysta dwie swoje rzeźbione i najdziwniejsze głowy, bolszewika i Terlikowskiego, przecina je ukośnie świetlną smugą i są z tego „Rybacy". Kobietę z głową dwuwymiarową ustawia w hieratycznym akcie i geście przypominającym bizantyńskie madonny, przekreśla ją otwartą paszczą krokodyla i są z tego „Żywioły mórz". Nie dziwmy się tej fantastycznej i bardzo czytelnej w swojej dziwności wyprawie. Nadrealizm operuje w malarstwie elementami treściowo-literackimi i jest bez nich nie do pomyślenia. Artysta, który za młodu przebył cały krąg doświadczeń związanych z filozofią postsymboliczną, jaka równie elementami tego typu wdzierała się do jego twórczości rzeźbiarskiej, na tych

łótnach na chwilę powraca do dawnego siebie. I każe się zamyśleć nad ge-
ealogią nadrealizmu w ogóle.

Dunikowskiego obchodzi w malarstwie przede wszystkim portret, własny
cudzy, podobnie jak obchodził go w rzeźbie. Ale przymus podania tego sa-
ego tematu za pośrednictwem koloru nadaje jego portretom malarskim wy-
ląd nie spotykany tak ostro w rzeźbie. Potrafił w niej sięgnąć Dunikowski
ieraz po wyraz pełen wdzięku i subtelności. Natomiast jego kobiety na płót-
ach są surowe i pozbawione jakiejkolwiek kokieterii w ich potraktowaniu
rzez artystę, szczególnie w potraktowaniu kolorystycznym. I te jego płótna
ajwięcej przekonują, gdzie czyni to najbardziej konsekwentnie, jak w osobie
„Kobiety w czarnej sukni" czy „Dzieciach robotnicy". Są to dzieci proleta-
iackiej Ewy, a rozwiązanie kolorystyczne obrazu rozegranego w smutnych
ielach i zgaszonych żółciznach współgra doskonale z powziętym zamiarem
sychicznym.

Bo ten brak kokieterii jest tylko wycinkiem szerszej sprawy. Bez kokieterii
lubowania się w nim drobnostkowego traktuje Dunikowski przede wszystkim
olor sam w sobie, a przecież mimo to nie ma w jego kolorze anemii i niedo-
rwistości sąsiadujących z piskliwą krzykliwością farby, jakże częstych u rze-
omych kolorystów z grupy „Sztuka". Artysta jest od nich zawsze bardziej
kupiony i zrównoważony i tym się wyróżnia na tle dyspozycji kolorystycz-
ych, które mógłby dziedziczyć, a nie dziedziczy wcale. Równocześnie jednak
olor nie jest dla niego składanką barwnych szczegółików; kładzie go szeroko
jednolicie, i tym znów różni się od młodszego odeń pokolenia kolorystów.
rzez taki układ rozwiązań barwnych pozostaje samotny, stwierdzaliśmy to
uż, również w swoim malarstwie. Lecz ciągle twórczy, w swoich płótnach
owojennych bliższy młodym, usiłującym przeciwstawić się koloryzmowi ka-
istów, aniżeli ktokolwiek inny. Na poszyciu tego pięćdziesięcioletniego już
asu wyrastają wciąż nowe płonki.

XI

Powróćmy do zapowiedzi podanych w pierwszym ustępie. Napisałem, że
gęstwinie dzieł Dunikowskiego odkrywamy ze zdumieniem całe ogniwa roz-
oju sztuki polskiej w ogóle za ostatnich lat pięćdziesiąt. Poezji, plastyki, pro-
ramów kulturalnych. I chcąc oznaczyć jakie to ogniwa, musieliśmy sięgać po
azwiska od Przybyszewskiego do Wiecha. Nie posiada analogii w naszej pla-
tyce ta bezprzykładna i jeszcze nie wyczerpana przez artystę szerokość szlaku
ozwojowego zagarniającego obszary, które tylko najwięksi umieją podbić
przemienić w tematy własnej i odrębnej sztuki. Wśród współczesnych Duni-
owskiemu artystów, reprezentujących inne gałęzie twórczości, również poza
ednym Żeromskim analogii nie posiada. A za przeszłość i przez porównanie
tym, co w imieniu pierwszej połowy XX stulecia przydał Dunikowski tej
rzeszłości, oceniać go będą potomni. Bardzo niewielu w tym półwieczu może
yć tak spokojnych o wynik tej oceny, jak Xawery Dunikowski.

Czytelnik zauważył, że w rozważaniach dotychczasowych nigdy nie padł przymiotnik polski. Dunikowski, rzeźbiarz prawdziwie polski. A przecież u wszystkich, co o nim pisują od lat kilkudziesięciu, jest to przymiotnik, który nieodzownie się pojawia, kiedy ostatnim słowem trzeba zamykać podziw dla jego dorobku. Jeżeli przez polskość sztuki rozumieć prowincjonalne i zacofane ograniczenie twórczości do motywów i ujęć stylizowanych na etnograficzną ludowość, Dunikowski nie jest artystą polskim. Pamiętamy, z jaką obojętnością przechodzi on obok tych pokus. Ale jeśli przez polskość sztuki rozumieć najwyższe wobec niej i siebie samego wymagania, nieprzerwaną zdolność ewolucji, odwagę pomyłek i ustawicznego dążenia za własną i surową wizją, bezkompromisowość tej wizji, jeżeli dalej przez polskość rozumieć stworzenie nowej, europejskiej problematyki artystycznej, dokonane na podstawie prawdziwie ludowego, często bezpośrednio proletariackiego spojrzenia na człowieka, jego charakter i treść psychiczną, jeżeli wreszcie przez polskość rozumieć świeżość sztuki czerpiącej dla siebie formuły przeżyć z przemian i życia własnego narodu, wzory zaś form odnajdującej w całym, szeroko i humanistycznie traktowanym dorobku artystycznym ludzkości — wówczas Dunikowski jest artystą najbardziej i niewątpliwie polskim. Pomiędzy życiem jego twórczości a życiem narodu, do którego przynależy, przepływała przez lat pięćdziesiąt i przepływa nadal żywa prawda o człowieku polskim jego czasów. A tylko taka prawda dorasta wymiaru prawdy o człowieku w ogóle.

EODOR BALK

PODRÓŻ PRZEZ TERENY PRZYSZŁEJ WOJNY

I

Leżeć właściwie nie wolno.

Według regulaminu więziennego więzień ma od 6.30 rano do 7 wieczór sieć na swym twardym stołku, albo chodzić po celi — tam i z powrotem. tery metry w jedną i cztery metry w drugą stronę, tam i sam, tam i sam, ędzy pryczą a kiblem, drzwiami a okratowanym oknem (przez które można jrzeć tylko wtedy, kiedy się wejdzie na stół, co znowu jest zabronione). Mimo to leżę przez cały dzień, zawinięty w koc, bo w grubych murach twierdzy z epoki Marii Teresy dotąd tkwi zima, choć mamy już kwiecień. wiecień 1935 roku.

Od czasu do czasu słychać od strony drzwi skrzypiący odgłos zardzewiałego aza — to dozorca odsunął klapę i widzi przez judasza, jak leżę na mojej yczy, zupełnie nieprzepisowo.

Franta Ramus, jak go nazywają więźniowie, co po niemiecku znaczy Franzek Hałaśliwy, jest starym dozorcą. Ma za sobą 18 lat służby za monarchii 7 lat służby za republiki, razem 35 lat, w czasie których nauczył się pateć na życie jedynie pod kątem niektórych przepisów i nakazów regulaminu ęziennego.

Przyczyny tego, że Franta Ramus pozwala mi dnie mego aresztu śledczego ędzać tak nieprzepisowo, nie należy zapisywać na konto jego dobroci czy błażania, lub też wpływu idei zreformowania więziennictwa. Nic podnego. Franta Ramus jest natomiast dziwakiem. Kiedy braliśmy prysznic ostatni poniedziałek — dwie minuty wrzątku co cztery tygodnie — zabawiał ignorancją wszystkich zebranych tutaj szmuglerów, złodziei kieszonkowych włamywaczy, którzy stali przed nim nadzy i niemi w parującej łaźni i nie ieli odpowiedzieć na zadane im pytanie, co mianowicie mówi twierdzenie agorasa.

— Aha, wy łobuzy: bujać, kraść, oszukiwać, szmuglować, rabować, nożem cać, to umiecie. Ale nauczyć się, że $a^2 + b^2 = c^2$, to nie łaska! No, jazda, cierajcie się, tylko prędko!

Nie, na tę mózgownicę, pełną wyciągów z kodeksu karnego, nie działa ar dobroć, ani pobłażliwość, ani też wpływ nowych prądów — po prostu dział tu mój tytuł doktora.

— To pan jest doktorem — zapytał mnie w dniu, kiedy zostałem dosta wiony do więzienia — a jakim? Doktorem medycyny? Doprawdy, co pa mówi!

— Ten doktór spod 216 jest doktorem medycyny — słyszę, jak głos jeg rozbrzmiewa w korytarzu. — Prawdziwym doktorem medycyny! — Duma prze bija z jego oświadczenia, duma właściciela menażerii, któremu udało się na być okaz zwierzęcia rzadkiego gatunku.

— Więc pan jest doktorem medycyny — Franta Ramus znów zwrócił s do mnie uchylając drzwi. — Doktorów tośmy tu już mieli dosyć, ile chcąc. Dok torów prawa, ojojoj — tych to już nawet nie liczę. I doktorów filozofii rów nież. Nawet jednego doktora teologii, pana — tu wymienia Franta Ramu jakieś nazwisko, które zapomniałem — podobno z ambony wygadywał n Prochaskę.* Wszystkich po kolei, mówię, już tu mieliśmy, tylko nie doktor medycyny. Pan jest naszym pierwszym.

Drzwi się zamykają i, jak przy „Zaciąganiu tureckiej warty", słyszę odda lające się człapiące kroki i skrzeczący głos, który coraz to ciszej i ciszej powta rza w kółko, że ten doktór spod Nr 216 jest prawdziwym doktorem medy cyny.

Temu tytułowi więc zawdzięczam, że dni mego aresztu śledczego mogę sp dzać na leżąco, a nie na siedząco, względnie chodząc tam i z powrotem po ce

Położenie moje nie staje się jednak przez to znośniejsze.

Gdy przed dwoma tygodniami Teresa odprowadzała mnie na Gare de l'Es powiedziałem jej pół-żartem, a pół-serio: — W czasie tej podróży zaaresztu mnie przynajmniej ze dwa razy. Raz w Polsce, a raz w Austrii albo w Gdańsk

W Polsce, w Austrii, w Gdańsku, w Kownie — wszędzie raczej niż w d mokratycznej Czechosłowacji.

I oto siedzę teraz w celi Nr 216 okręgowego więzienia w Bruex, na półno Czechosłowacji, zaaresztowany całkiem bezsensownie przez jakiegoś żanda ma — jako szpieg nazistowski.

Groteska. Bardziej groteskowy jest jeszcze fakt, że sprawa nie daje się wyjaśn w ciągu 24 godzin. — Dwadzieścia cztery godziny? — Mój adwokat uśmi cha się z politowaniem nad nieświadomością laika. — Nawet nie w ciągu dni. W międzyczasie będzie przecież okres urlopu sądów i sprawa potrwa jesieni.

Sprawa potrwa więc do jesieni, a tymczasem odbywają się wybory do r gminnych, i Henlein objeżdża na czele swej karawany z muzyką, sztandara i wielkim szumem cały kraj. A w Gdańsku sytuacja się zaostrza, a w Kown jak piszą gazety, nazi przygotowują pucz, podczas gdy ja siedzę tutaj, skaza na bezczynność!

---

* Prochaska — czeski pogardliwy epitet, określający Franciszka Józefa I.

Gdy po plebiscycie w Zagłębiu Saary rozmawiałem z przyjaciółmi na temat lanów mego przyszłego reportażu z podróży przez tereny przyszłej wojny, rzez mówiące niemieckim językiem obszary wokół Trzeciej Rzeszy — jeden tych przyjaciół rzekł z uśmieszkiem, złożonym z wisielczego humoru, ironii zadowolenia z dobrej pointy: — Na miłość boską, nie rób nam takiego awału! Czyż mamy po Saarze stracić jeszcze i Gdańsk?

Bóg mi świadkiem, że narobiłem być może niejednego bigosu na świecie, le za porażkę w Zagłębiu Saary doprawdy nie byłem odpowiedzialny.

Odpowiedzialność za to ponoszą zupełnie inni ludzie. Odpowiedzialny za o był, między innymi, pewien pan, który siedział sobie przy Quai d'Orsay, czasie gdy ja wędrowałem od jednej miejscowości do drugiej, wypytując udzi, co myślą.

— Jesteśmy Niemcami — mówili wszyscy — Niemcami, a nie Francuami. — „Heil Hitler" — mówiło niewielu. — Nie chcemy Hitlera, ale jeszcze mniej chcemy u siebie Francję — mówiła większość.

Status quo był dla tych prostych ludzi pojęciem zbyt skomplikowanym. Głosując za *status quo* decydowali się — wedle ich własnego mniemania — a Francję.

Jeśli jednak głosowali na rzecz Niemiec, to decydowali się — i to znowu akże dla wielu nie było jasne — na Hitlera.

Ciężki dylemat.

Rozwiązania można było znaleźć! Liga Narodów mogła ogłosić drugi plebicyt, który odbyłby się wtedy dopiero, gdy w Niemczech zapanowałyby ludzkie warunki. W ten sposób ukróciłoby się z punktu propagandę nazistowską: *Status quo* — to Francja. Saarlandczycy mogliby bez wyrzutów sumienia wybierać między małą, ale demokratyczną republiką Saary, a Trzecią Rzeszą.

Można też było przesunąć termin głosowania.

Rozwiązania te nie leżały jednak na szosie, która wiodła do Monachium. Gospodarz Quai d'Orsay przyjął w swoim gabinecie nadzwyczajnego posła Führera, i tu, z dala od Zagłębia Saary, los ich został postanowiony.

Farba drukarska mojej książki o Zagłębiu Saary nie zdążyła jeszcze dorze obeschnąć, gdy już pan z Quai d'Orsay powiadomił paryskiego prefekta policji, że jestem dla Francji gościem zgoła niepożądanym. Pisarz, który sprzeciwiał się temu, aby do Trzeciej Rzeszy wcielono chociaż mały, jednak bogaty y ciężki przemysł i węgiel kraik, nie miał nic do roboty we Francji Lavala. Tak więc otrzymałem pewnego grudniowego dnia z paryskiej prefektury policji czerwoną kartkę, w której proszono mnie, abym w ciągu pięciu dni opuścił Francję.

Wniosłem sprzeciw.

W ciągu następnych tygodni dojrzał plan mojej podróży. Nie czekałem na ecyzję Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w kwestii wysiedlenia mnie z Francji. Kupiłem bilet do Pragi *via* Zurych i Salzburg. Z Pragi pojechałem do udetów.

A teraz, gdy tam zasmarowują mury nowym tekstem z Berlina: „Dzisiaj

Saara — za rok my", siedzę bezczynnie w celi Nr 216 więzienia okręgowego w Bruex i przeglądam roczniki ilustrowanego tygodnika „Przez lądy i morza" z lat dziewięćdziesiątych. Lekturę wyznacza tu Franta Ramus, gdyż katalogu w bibliotece nie ma.

Czyż mam się zaniedbać do tego stopnia? Czy dla własnej przyjemności siedzę w tym więzieniu? Czy nie mogę i tutaj prowadzić dalej mojej pracy? Czy tam na dole, na podwórzu, nie ma ludzi, z którymi postanawiałem robić wywiady — przestępców politycznych, hitlerowców?

W celi mojej stoi drugie składane łóżko. Po prostu zażądam towarzysza celi. Może będę miał szczęście i trafię na hitlerowca.

— To może pan zrobić — orzeka Franta Ramus — tylko musi się pan zameldować do raportu. Nie, jutro nie. Raporty składa się we wtorek, panie doktorze.

Nadszedł wtorek. Urzędnik się zgadza.

— Dziękuję — mówię. — Chciałbym mieć politycznego za towarzysza celi.

— Politycznego? Ależ pan ma pomysły! Nie zgadzam się.

— Ale to przecież jest wszędzie przyjęte.

— Zdaje się, że pan ma już za sobą szerokie doświadczenie na tym polu. Ale u nas nie jest przyjęte.

— To rezygnuję w takim razie.

Zrezygnowałem ja, ale nie zarząd więzienia.

Człowiek, którego mi wsadzono do celi, ma mętne oczy i wielkie jak talerze ręce, z którymi nie wie co ma robić. Godzinami może patrzeć przed siebie w jeden punkt, bez słowa. Usta jego otwierają się jedynie czasami, gdy dobywa się z nich głębokie westchnienie. Twarz jego jest pusta jak maska, i nocą boję się go jak orangutanga, który może udusić człowieka nie myśląc wcale o tym, co robi.

Mój współtowarzysz pochodzi z małej granicznej wioski w Sudetach i został zaaresztowany za szmugiel. Jest na pół ślepy i w życiu swoim nie przeczytał żadnej książki ani gazety.

Pewnego dnia skierowuję rozmowę na politykę.

Na polityce się nie zna. Chyba tylko tyle, że niedługo przyjdzie Hitler, i wtedy będzie mu się lepiej powodziło.

— Dlaczego pan tak myśli?

— No, bo wtedy będę miał pracę. Albo przynajmniej duży zasiłek dla bezrobotnych. Tam w Niemczech bezrobotny dostaje więcej niż tutaj taki, który ma pracę.

— To nie Hitler wprowadził zasiłki dla bezrobotnych i wysokie płace. Wszystko to przejął on już od Wejmarskiej Republiki. — Czy pan o tym nie wiedział?

— Może być. Mnie tam wszystko jedno. Tylko żebym miał zasiłek. Zasiłek — albo pracę.

— Ładna mi praca: armaty.

— Mogą być i armaty.

— Najpierw każe panu budować armaty, ten pański Hitler, a potem pa-
a pośle na wojnę.

— A daj pan spokój, to już wysoka polityka. Na tym to ja się nie wy-
naję. Najważniejsze, to żeby na stole było znowu coś porządnego do jedzenia.

— Takie jedzenie mogłoby panu stanąć któregoś dnia kością w gardle. Na
ojnie zwykle żołnierze giną.

— Mnie tam do wojska nie wezmą ze względu na oczy.

— Wojna dzisiejsza nie zna frontów. Jest wszędzie. Nadleci bombowcami
nad waszą wieś. Pan ma żonę i czworo dzieci, prawda?

— Rację to pan ma, panie. Wojna to zła rzecz. Zła, ale nie najgorsza. Już
iech mi pan wierzy, że gorzej niż nam teraz jest, to chyba nie może być. Coś
ę musi zmienić!

I wciąga głęboko oddech, aby wypuścić go jako westchnienie, do którego
orzuca jeszcze parę dźwięków w rodzaju: „oj oj oj". Teraz nie powie już
ni słowa aż do wieczora i będzie tępo patrzył przed siebie, jak dzikie
wierzę, które wpadło w pułapkę.

W górach, z których mój towarzysz pochodzi, głód jest stałym bywalcem.
oronkarstwo, tkanie ręczne, obróbka półszlachetnych kamieni — całe ro-
ziny, od dziadka zaczynając a kończąc na wnukach, od świtu aż do późna
noc — wiążą w ten sposób koniec z końcem. Z tych stron wędrowali setka-
i, ze skrzypcami i trąbkami w ręku, w szeroki świat znani w całej Europie
zescy muzykanci. Fabryki, które w zeszłym stuleciu powstały w dolinach,
ały tym ludziom trochę więcej chleba. Fabryki te zaopatrywały całą monar-
nię austro-węgierską. W r. 1918 załamała się monarchia, a za nią i rynek.
V nowym państwie fabryki przestawiły się na eksport. Światowy kryzys go-
odarczy w 1929 r. narobił tu więcej spustoszenia niż w jakimkolwiek in-
ym ośrodku przemysłowym Europy.

Na dzisiaj daję za wygraną. Przypominają mi się rozmowy, które pro-
adziłem jesienią 1932 r. z hitlerowskimi robotnikami w środkowych Niem-
zech. Robotnicy ci mieli wiele czasu na rozmowy, ich fabryka, która była
łasnością teścia von Papena i jedną z największych fabryk ceramiki w Niem-
zech, strajkowała. Właściwie to ci robotnicy nie byli prawdziwymi hitle-
owcami.

Nie mieli nic przeciw czerwonym. I program komunistów uważali za do-
ry. Tylko, sądzili, że nie będą mieli widoków na szybkie objęcie steru, pod-
zas gdy Hitler miał wielkie widoki. Trzeba mu pozwolić dojść do władzy,
eby się jak najprędzej coś zmieniło. Żeby było inaczej. Większe dochody.
eby wyżyć.

O tych hitlerowskich robotnikach, którzy nie byli hitlerowcami, pomyślałem
raz, gdy mój towarzysz przerwał naszą rozmowę oświadczeniem, że tak
alej być nie może.

Codziennie przez godzinę maszerujemy dookoła kwadratowego podwórza:
zare mury, szara ziemia, i tylko w jednym kącie nieśmiałe usiłowania paru
oślinek wniesienia źdźbła zieleni w tę szarość.

Pragnę powietrza i ruchu. Ale tych sześćdziesiąt okrążeń (czasem jest ich pięćdziesiąt dziewięć, a czasem sześćdziesiąt jedno), które musimy wykonać jako głuchoniemi w odległości 2 m. jeden od drugiego, nie są ani higieną, ani przyjemnością.

Przede mną wędruje dzień w dzień wątły, wysoki chłopak o obwisłych ramionach. Intelektualista, może hitlerowiec.

Postanawiam sobie przemówić do niego.

Sprawa nie jest taka prosta. W czasie spaceru więźniowie muszą milczeć.

Ale właśnie mój poprzednik uczy mnie, jak obejść ten zakaz. Mówi do mnie nie oglądając się, gdy przechodzimy obok „zielonego" kąta podwórza:

— Tu możemy mówić swobodnie.

Tak, to racja. W tym rogu jesteśmy zbyt oddaleni od dozorcy, aby mógł nas usłyszeć, a ruchu naszych warg też nie może zobaczyć, gdyż w tym kącie podwórza jesteśmy do niego obróceni plecami.

— Pan jest dziennikarzem? — pyta mnie przy następnym okrążeniu.

— Tak, dziennikarzem.

— A jak się panu u nas podoba?

Z odpowiedzią muszę mu pozostać dłużny aż do następnego okrążenia. Konwersacja, której prowadzenie umożliwia nam jedynie dla strażnika optycznie i akustycznie głuchy kąt podwórza, jest niebogata. Pytanie i odpowiedź, a jeśli zdania są krótkie, to jeszcze raz tyle.

Odpowiedź moja nie jest pochlebna dla więzienia. Słyszę, że mój poprzednik się śmieje.

Znowu okrążamy całe podwórze.

— Korespondentem gazety jugosłowiańskiej?

Zdaje się, że rozniosło się tu dość szybko, kim jestem. To i dobrze. Teza bruexerskiego prokuratora musi być przecież zrozumiała dla hitlerowca, bo czymże może być jugosłowiański dziennikarz aresztowany na północnej granicy Czechosłowacji, jak nie hitlerowskim szpiegiem?

Przy następnej rundzie z kolei ja zwracam się do mego poprzednika z zapytaniem:

— A pan jest studentem?

— Tak i nie.

— Dlaczego?

— Byłem do niedawna. Teraz jestem komiwojażerem.

Jedno okrążenie.

— A dlaczego pan tu siedzi?

— Bo za dużo podróżowałem.

— To dziwne — mówię, i w tym momencie rozlega się gwizdek, na tym więc kończy się na dziś mój wywiad.

Z powrotem do celi. Mam teraz 24 godziny czasu, aby się przygotować do jutrzejszego wywiadu. Nie mogę zaskakiwać tego człowieka zbyt niedyskretnymi pytaniami.

Następnego dnia od rana wirują w powietrzu czarne płatki. To właści

wość klimatu Bruex. Te czarne płatki przyklejają się do wszystkiego — do cian, do ziemi, do skąpej roślinności w zielonym kącie podwórza. Wydobywają się one z głębi ziemi, a teraz wirują w powietrzu i tamują nam dech w piersi. To bogactwo tego kraju: węgiel, brunatny węgiel.

— Dzień dobry.

— Dzień dobry.

— Co pan miał na myśli wczoraj, mówiąc o tych zbyt licznych podróżach?

— Podróżowanie jest dzisiaj przestępstwem.

Jedno okrążenie.

— Mówi pan zagadkami.

— Czas, w którym żyjemy, też zagadkowo się toczy.

Ten człowiek wymyka mi się. Najlepiej będzie, jeśli dam spokój temu wypytywaniu.

Dwa milczące okrążenia.

— Oskarżają mnie o to, że podróżowałem jako kurier.

— Tak — mówię — i milczę dalej.

— Kontakty z obcym mocarstwem...

— Co pan mówi?

Mój poprzednik odwraca się i patrzy na mnie badawczo. Ale nie, twarz moja nie wyraża kpiny, maluje się na niej jedynie zdumienie naiwnej duszy.

— Służba kurierska! Obce mocarstwo! Ha, ha! Cóż za idiotyzm... Jak gdyby Henlein...

— Co takiego? — pytam przy następnym okrążeniu.

— Nic... Henlein w ogóle nie zna Hitlera... Nigdy z nim nie mówił... Nic ego nie czytał... Wobec tego nie może też i wysyłać przez granicę kurierów do Hitlera. Rozumie pan?

Rozumiem. Jest to aluzja do niedawnej wypowiedzi Henleina. W okresie, dy partia jego była jeszcze młoda, Henlein nie szczędził deklaracji lojalności. Chciał uniknąć losu hitlerowskiej partii w Sudetach, która została zabroniona w dniach, w których on tworzył swoją partię. W swej pierwszej wielkiej mowie w październiku ubiegłego roku oświadczył, że jest śmieszną rzeczą zarzucać jemu albo jego współpracownikom, iż w słowach swych lub myślach zapożyczyli się u niemieckiego narodowego socjalizmu. Oddalony jest od tego jak najbardziej. Mimo krytycznych zastrzeżeń opowiadał się zawsze za liberalnością od narodowego socjalizmu dzielą go zasadnicze różnice.*

— Rozumiem — mówię głośno. — Ale dlaczego pana...

— A skądże ja mam wiedzieć? Rozwożę i sprzedaję wyroby z Gablonz.

— Gablonz. Byłem niedawno.

— No więc właśnie, wożę rozmaite fidrygałki z Gablonz, a nie narodowy socjalizm. Rozumie pan?

Głupia historia. Chłop się boczy. Czym mogłem wywołać tę jego ironię?

* W parę lat później, gdy jego rozkazodawca będzie już uzbrojony, na wiosnę 1938 r. wypowie Henlein w Karlsbadzie co następuje: „Tak jak wszyscy Niemcy na świecie, i my przyznajemy się do narodowo-socjalistycznego światopoglądu". (Przyp. aut.).

Może moją zbyt wyraźnie „robioną“ naiwnością? Muszę od jutra zmienić taktykę.

Mój towarzysz celi, ów na pół ślepy szmugler, został dziś wypuszczony na wolność. Bogu dzięki. Teraz mogę nareszcie znowu spać spokojnie. Ale jakoś nie mogę nabrać humoru. Czy to te płatki węgla mi ciążą na piersi jak ołów? Czy to niepowodzenie w owej rozmowie na podwórzu? Czy też może po prostu sama cela — depresja więzienna? Mijają dni, a teraz już nawet tygodnie, i nic się nie zmienia.

Czyż mam stracić nadzieję po marnych trzech tygodniach aresztu? To by było całkiem podobne do pana doktora. Do pana intelektualisty. A tymczasem...

A tymczasem w Rothau..

Był człowiek — nazwijmy go Durig.

Przed miesiącem wędrowałem z nim razem przez tereny martwej fabryki w Rothau. Między szynami kolejki fabrycznej rosła trawa, w halach — mech. Jasne plamy na betonowej podłodze znaczyły miejsca, na których kiedyś stały maszyny, i były teraz podobne owym poblakłym kwadratom na tapecie, które mówią o obrazach, niegdyś wiszących w tym miejscu.

Trawa, mech i ruiny. Ruiny zamczyska — potężnej walcowni, która Rothau i jego okolice darzyła chlebem i pracą, która żywiła setki robotników i ich rodziny. Pięć lat temu? Czy może sześć? Któż to wie.

Na niedzielę zaprosiłem się do Durigów na obiad. Siedzieliśmy przy stole w kuchni: Durig, jego żona i syn w wieku praktykanta. Córka służy u państwa w Karlsbadzie. Na obiad była pieczeń wieprzowa z kiszoną kapustą i kartoflami, a na deser ciastka i kawa.

Dla Durigów był to świąteczny obiad. Takiego odświętnego jedzenia nie mieli od ostatnich świąt Bożego Narodzenia. Dwadzieścia koron bowiem, które wsunąłem do ręki pani Durigowej na zakupy, stanowiły całą sumę, jaką płaciło jej mężowi państwo tytułem utrzymania na tydzień. Dwadzieścia koron dla niego i dziesięć dla każdego członka rodziny.

Po obiedzie chłopak poszedł grać w piłkę nożną, kobieta zmywała, a Durig opowiadał mi dzieje tych ostatnich pięciu lat, które rozciągały się w beznadziejnie długi pejzaż, złożony z suchego chleba i kawy z cykorii.

Czy przedtem było inaczej? I czy potem kiedy będzie inaczej?

Praca gdzie indziej? O pracę trudno. Zresztą takiego jak on „czerwonego“ — nikt nie zatrudni.

Owszem, ci „od Henleina“ robili mu propozycje. I to nieraz. Jeszcze niedawno Bochynek, który jest ich starszym, mówił z nim, kiedy pracowali w lesie przy drzewie. — U nas zostaniesz zaraz sekretarzem frontu pracy — powiedział mu Bochynek. — Sekretarz dostaje sto pięćdziesiąt koron tygodniowo. — Bo Durig to nie byle kto. Durig jest przywódcą miejscowych robotników. — No, jeżeli chcesz zdychać, to już twoja sprawa — powiedział mu Bochynek. — Zobacz, przecież w zeszłym tygodniu przeszedł do nas długi Ma i Franz Silberthaler.

— A to ich sobie trzymajcie obu! — odpowiedział mu Durig beztrosko. Ale wewnątrz coś go jednak ruszyło.

Przecież i Durig jest tylko człowiekiem, pomyślałem. Człowiekiem, który ma żonę i dzieci, i potrzebę posiadania wielu dobrych rzeczy istniejących na tym świecie. Zapytałem go, czy nigdy, nigdy się nie zawahał?

— Nie. Nigdy... Chociaż... Właściwie, to żona. Wtedy, gdy leżeli bez snu całymi nocami.

— Nieprawda! — krzyknęła kobieta. Stała jak na migawkowym zdjęciu, z miską w jednej, a ścierką w drugiej ręce.

— Ach, Anno, to przecież żaden wstyd, to był tylko taki odruch — próbował łagodzić mąż.

— Żaden wstyd? Jak ty możesz opowiadać panu coś podobnego?

— Ależ Anno, mówiłaś potem przecież sama...

— Jak możesz! Co sobie pan o nas pomyśli!

Co „pan" sobie o nich pomyślał?

Wstydził się. Wstydził za siebie. Wszystko, czego dokonał do tej pory, wydało mu się nic nie warte. I to, co pisał, i ofiary, które składał na rzecz swego światopoglądu — wszystko to nic nie znaczyło. Bo oto tutaj stał przed nim człowiek, który w zapadłej dziurze na głuchej prowincji prowadził walkę nadludzką. Nazwiska jego z pewnością nie przechowa prasa, ani literatura, ani martyrologium dla potomności. Długa bowiem jest lista bohaterów i męczenników, do których modlą się ludzie przed ołtarzami i którym wznoszą pomniki na placach i w książkach, ale niewielu spośród nich zasługuje na to tak, jak ten człowiek.

Czyżby owa nauka z Rothau była tak krótkotrwała? Czyżbym miał już zwieszać głowę po trzech tygodniach więzienia?

Obrałem sobie już linię postępowania na dzień jutrzejszego wywiadu. Mniej więcej tak: — Ach, niech mi pan nic nie opowiada. Czyż nie poczułem i ja na własnej skórze skutków fantazji tych czeskich policjantów, wzmożonej lekturą kryminalnych powieści? Czy pan wie, o co mnie oskarżają?

Następnego dnia jednak nie jest mi dane trzymać się moich nowych wytycznych. Mój poprzednik jest dziś bardzo rozmowny. Siedzi już 10 miesięcy w areszcie śledczym. I tylko dwa razy go przesłuchiwali. Przewlekają jego sprawę. Celowo. Po to, żeby go skazać bez wyroku. To jest niesłychane. Sam jest prawnikiem i wie lepiej od kogokolwiek innego, jak bardzo takie postępowanie jest niezgodne z prawem. Ze mną też tak będzie. Będę tu siedział przez lato, jesień, zimę, i jeszcze przez przyszłą wiosnę.

W tym sensie mówi do mnie mój poprzednik, podczas gdy ja milczę i myślę. Myślę o tym, co by się działo ze mną i mnie podobnymi, co by się działo z Czechami, gdyby ten młody człowiek miał stanowić o tym, co jest prawem, a co bezprawiem. Areszt śledczy byłby wtedy na pewno krótszy. Krótszy i mniej formalny. Obrońców, świadków, niezależnych sędziów, plaidoyerów już by nie było, bo to przestarzałe rekwizyty. Współczesne byłoby postępowanie doraźne. Współczesne — wyroki śmierci wydane w biurach Gestapo.

Współczesna śmierć pod nazwą „zastrzelony w czasie próby ucieczki". Ale pełnej miary tego, do czego byłby zdolny mój poprzednik, wówczas jeszcze nie znałem — zbyt ubogą miałem na to wyobraźnię.

Następnego dnia poprzednikowi memu widocznie się śpieszy. Odzywa się do mnie w innym niż zazwyczaj kącie podwórza: — Czytał pan to już w gazecie? — Właśnie chcę go zapytać, co, gdy rozlega się gwizdek dozorcy, który wrzeszczy na całe podwórze: — He, nr 78! Jazda na górę!

To mój poprzednik. Złapali go. Na tym kończy się na dziś mój wywiad.

Ale co może być w tej gazecie? Ledwo mogę doczekać się końca tej godziny. Skracam sobie czas liczeniem. Liczeniem okrążeń. Przy pięćdziesiątym ósmym — gwizdek. Nareszcie.

Zwykle czytam gazetę bardzo uważnie — od artykułu wstępnego aż do ogłoszeń. Jest to gazeta rządowa, na abonowanie której udzielono mi zezwolenia. Ale wczoraj przyniósł mi mój adwokat parę najnowszych powieści francuskich, tak że gazetę przejrzałem tylko pobieżnie.

Aha, już mam! Drobnym drukiem, wśród wiadomości o wypadkach samochodowych, kradzieżach i zjazdach filatelistów — *dementi* Ministerstwa Spraw Wewnętrznych:

Nieprawdą ma być, jakoby antyfaszystowski pisarz Teodor Balk został aresztowany w północnej Czechosłowacji. Chodzi tu o jakieś indywiduum podejrzane o szpiegostwo, które podszywa się pod to nazwisko, pragnąc zmylić czujność władz. Śledztwo w toku. Koniec. Kropka.

Może to i nie było wcale tak złe, że mnie ten smarkaty żandarm przyaresztował. Szef jego, feldfebel, patrzył na sprawy bardziej trzeźwym wzrokiem. Gdyby jego zdanie coś znaczyło, z pewnością dałby mi odejść w spokoju. Przyzwyczajony był raczej do swoich włóczęgów i wiejskich kurokradów, a moja zagraniczna postać w wyszarzałym flanelowym garniturze nie pasowała jakoś do jego albumu przestępców. Pasowała za to doskonale jego młodemu asystentowi, który przeszedł kurs kryminalno-polityczny i którego błahe przypadki powszednich przestępstw kryminalnych nudziły już niesłychanie.

Nie, właściwie było to nie tylko niezłe, ale nawet zupełnie dobre. Usłyszę teraz różne rzeczy, których by mi tam na wolności nikt nie opowiedział.

Następnego dnia poprzednik mój nie idzie już na spacerze przede mną. Czyżby go ukarano zakazem spaceru? To nie jest tu przyjęte. Aha, już go widzę! Idzie tam, daleko za mną. Przynajmniej z tuzin więźniów dzieli nas od siebie.

Czy tak ma się zakończyć mój najdłuższy i najtrudniejszy w życiu wywiad?

Tego samego przedpołudnia przydzielają mi nowego towarzysza celi. Musi to być gość dobrze tu już znany. Franta Ramus, otwierając drzwi z klucza, klepie go jowialnie po plecach: — No i co? prędko poszło? Czekaj, kiedyś ty się z nami pożegnał? W marcu. Marzec, kwiecień, maj — trzy miesiące. No widzisz, a ja mówiłem od razu, że to tak będzie!

Urzędnik, który go tu dostawił, mówi: — Ale tym razem to już była robota

a całego. Henryk nie żyje. Umarł i tyle. Stierchen, Stierchen — czeka cię ubienica, bratku!

Widzę tylko kark i plecy owego człowieka nazywanego „Stierchen". Są potężne plecy, których nie wydaje się bynajmniej wytrącać z równowagi waga zrobiona przez urzędnika.

— No, idź się wyspać — dodaje ojcowskim tonem Franta Ramus. — Jazda celi!

Więc to jest ów Stierchen. Włosy jasne jak len w kosmykach opadają mu czoło, modna marynarka wywatowana w ramionach i ściągnięta w pa-, pod nią jedwabna, mocno na piersiach opięta koszula koloru czerwonego ina — laluś z Beau.

— Przecież ja sobie postanowiłem — mówi Stierchen nie patrząc na mnie, czej do siebie. — Naprawdę sobie postanowiłem — powtarza głośno, zwra-jąc się ku mnie. — Ale sam doprawdy nie wiem, jak to się stało, że mi się owinęła ręka. Po prostu mi się powinęła. Ja przecież wcale tego nie chciałem robić. To tylko ta ręka. Jak Henryk zaczął iść na mnie z łopatą, to wtedy ę to stało. To było silniejsze ode mnie. Czy ten Henryk naprawdę umarł? to wie? Może to i prawda. Szkody to tam nie ma.

Stierchen ruchem głowy odrzuca opadające mu na twarz jasne kosmyki przygląda mi się badawczo.

— A ty, coś ty za jeden?

— Polityczny.

— O mój Boże, polityczny! — W głosie jego brzmi coś jakby współczucie. — olityczny!

Stierchen odkrywa wkrótce, że w sprawach więziennych jestem jeszcze żół-dziobym nowicjuszem. Znowu potrząsa głową, tym razem z dezaprobatą: Jak to, siedzisz tu już trzy tygodnie i nie masz nic do palenia? — Robi mi poczekaniu mały wykład na temat elementarnych zasad niepisanego regu-minu więziennego wraz z podaniem sposobów obejścia regulaminu pisanego. — apierosy dostaniesz za masło. Ołówek przyniesie ci służbowy za tytoń. Za ynoszenie listów służbowy bierze od dwóch do trzech koron — itd. Stierchen ędził lwią część swego życia w tej instytucji i jest dobrze obeznany z jej vyczajami.

Dalszy ciąg mojego wywiadu nie udaje się i w dniach następnych. Mój były przednik w dalszym ciągu wędruje wokół podwórza z dala ode mnie. Nie a rady. Zostaje mi tylko Stierchen. Opowiada mi całe swoje życie. Siódme iecko górniczej rodziny. Ojciec zginął w katastrofie w kopalni Nelsona. Ulu-eniec kobiet, alfons. Historię swego życia szpikuje aforyzmami w rodzaju: — Z porządnymi babami nie ma co się zadawać, to ci muszę powiedzieć. erwszy raz w życiu żyję teraz z jedną taką, z tą Gretl. Czy myślisz, że ona e, co trzeba robić? G.... wie! Gdybym żył z Mary, albo z Lucy, to jużbym ał we środę paczkę z czystą bielizną. Na pewniaka. Ale Gretl, ta głupia ś, założę się, że nie przyjdzie. Taka to tylko ryczy, i w ogóle nie wyznaje we świecie.

Rzeczą, której Stierchen również ani rusz nie może zrozumieć i dla któreı pogardza mną głęboko, jest to, że mogę przez cały dzień spokojnie leżeć i czytać.

— Oczy sobie z głowy wyczytasz. Zgłupiejesz od tego wiecznego czytania. Do czego to prowadzi? Popatrz-no tylko na siebie. Siedzisz tu w ciupie tak samo jak ja, który nigdy nawet nie spojrzałem na książkę. Ale ja przynajmniej dałem temu Henrykowi po mordzie. A ty, jak mi sam opowiadasz, w ogóle nic nie zmalowałeś. To są skutki tego ciągłego czytania, panie polityczny!

Ostatnie słowa dają mu impuls do wyrażenia jeszcze swoich przekonań politycznych.

— Polityka, to w ogóle nic nie jest. Oni mnie też chcieli wciągnąć do polityki, ci od Henleina. Ale ze mną nie mogli nic zrobić! Tylko że, widzisz, wszystkiemu jest winna Gretl. Dziewczyna jest prządką u Ehrlicha i Syna i jak myślisz, wiele przynosi w piątek do domu? Sześćdziesiąt koron, albo sześćdziesiąt pięć, jak jej lepiej pójdzie. A Mary tyle zarobi w łóżku od jednego razu, rozumiesz? Dlaczego ja jej nie puściłem kantem, tej Gretl? A no, sam nie wiem, bo przecież na każde skinienie mogę ich mieć ile chcę, i mądrzejszych. Krótko i węzłowato: muszę dorabiać. No więc dałem się im zagadać tym od Henleina. Jeździłem z nimi na zgromadzenia wyborcze. Dziesięć koron za wieczór. Tośmy dopiero natłukli łbów i szklanek! Mnie to by tam mogło być wszystko jedno. Tylko, że jakoś w tym nie było nerwu. Widzisz, Henrykowi dałem po mordzie, bo inaczej nie mogłem. A te bójki wyborcze — to było, no jakby ci tu wytłumaczyć... czekaj, już mam! to była taka robota na zmiany. Pierwsza zmiana: pół godziny jazdy, albo coś koło tego, godzina zebrania, a czasem nawet i mniej, z tuzin okrzyków: „Heil Henlein" i „Precz z czerwonymi zdrajcami narodu", potem dziesięć minut bijatyki, trzy kufle piwa i dziesięć koron. A zaszkodzić to to i tak nie może. Hitler przyjdzie nie długo, jak powiadają. Co ty o tym myślisz, ty przecież jesteś uczony?

W ten poniedziałek pilnuje nas na podwórzu nowy dozorca. Staję obok drzwi i udaję, że poprawiam sznurowadła, póki w drzwiach nie ukazuje się postać mego byłego poprzednika. Teraz włączam się do szeregu, stając za nim. Dozorca nic nie mówi. Kawał się udał. Przede mną kroczy znów wątły i z obwisłymi ramionami mój poprzednik, nazi.

Dziś wita mnie w zielonym kącie podwórza wprost przez „Heil". W porządku.

Przy pierwszych okrążeniach rozmawiamy o wydarzeniach lokalnych, o jedzeniu, pogodzie, towarzyszach celi, służbowych i ostatnim dniu raportów.

— Mnie wzięto znowu na przesłuchanie, zresztą był już czas — przechodzi mój poprzednik do spraw poważniejszych — przez trzy godziny i bardzo ostro. Ci panowie są bardzo ciekawi — chcieliby wiedzieć, jakie wiadomości przyniosłem Henleinowi od Hitlera i Hitlerowi od Henleina... Ho, ho, nie jedno chcieliby wiedzieć... ale to nie jest wcale takie proste, udowodnić znajomości z wysoko postawionymi osobistościami... Po pierwsze nie należ

cale do partii Henleina... Żaden z naszych narodowo-socjalistycznych bojowów tam nie należy... A co ja myślę o Henleinie? Phi, nauczyciel gimnastyki, le całkiem przydatny. Napisał dwa wypracowania o ojcu gimnastyki, Jahnie... aden mówca, żaden podżegacz... Czemuśmy go mimo to lansowali?... Po pierwze, bo cały związek gimnastyków za nim stoi... Po drugie, bo nie jest podejzany dla Czechów... Nigdy dotąd nie występował w polityce... A także i dlaego, że chcieliśmy wreszcie powiedzieć naszym sudeckim Niemcom: koniec dawnymi partiami! Jesteś Niemcem? To wstępuj w szeregi Frontu Ojczyźianego (*Heimatfront*)... Poza tym on się całkiem nieźle prezentuje, ten cały Henlein... Coś dla kobiet... Wreszcie...

W tym miejscu gwizdek. Na dzisiaj koniec.

Po obiedzie Stierchen podaje mi projekt: czy chcę z nim zagrać w warcaby. Czas nam prędzej zleci. Z przyjemnością, ale czym mamy grać? To całkiem roste: muszę się tylko zameldować do jutrzejszego raportu i poprosić o powolenie na kupno tej gry. Kosztuje parę koron.

Zapomniałem zresztą zupełnie zapisać, że tym Henrykiem to tamten urzędik Stierchena tylko tak straszył. Henryk wcale nie umarł i wyszedł ze szpitala obwiązaną głową, już po kilku dniach.

Następnego dnia mój poprzednik chce się dowiedzieć, co myślę o jego przełuchaniu. Daję mu wymijającą odpowiedź.

— No, to ja panu powiem — oświadcza. — Ci panowie z Pragi założyli obie całą kolekcję kryminalno-polityczną... Żeby Henleina straszyć zakazem... Ale tak łatwo to się już nie da zabronić jego partii... Wprawdzie Masaryk edzi na zamku, a Benesz w Ministerstwie Spraw Zagranicznych... Ale w Prezydium Rady Ministrów i w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych siedzą rolicy... Czescy rolnicy, z nimi można pogadać... Zna pan Berana?... Beran oli obłaskawionego Henleina od Benesza... A gdyby już poszło całkiem na stro, to nawet woli Hitlera od Stalina... Zresztą w tej chwili nie zaszliśmy eszcze tak daleko... Najpierw musimy zlikwidować Austrię... Potem... Dlaego Henlein teraz taki lojalny... Niektórzy nasi starzy bojowcy nie rozuieją tego... na przykład ten grubas w bryczesach, tam, który właśnie wyiera nos... To właśnie jest polityka... Ten przykład dał nam Führer, prawda?

Po spacerze prowadzą mnie na przesłuchanie. Na drugie, jeśli pierwsze należy w ogóle uważać za takowe. Wtedy pytali mnie o moje dane biograficzne. Tym razem pokazują mi kilka fotografii, które przy mnie znaleziono. Są to otografie fabryki w Rothau.

— Od kogo je mam i do czego mi miały służyć?

Odmawiam odpowiedzi na pytanie, od kogo je mam. Wystarczy chyba, że tego powodu już jeden niewinny siedzi w więzieniu. Do czego mi miały użyć? Jako ilustracje do magicznych sztuczek Henleina.

— Proszę się wyrażać jaśniej. — I odwracając się do sekretarza, sędzia edczy dodaje: — O tych sztuczkach magicznych może pan nie notować.

— Muszę jednak mówić o sztuczkach magicznych, panie sędzio, właśnie latego, że w żadne czary nie wierzę. Widzi pan, panie sędzio, przed sześciu

laty zdarzyło się, że właściciel fabryki w Rothau sprzedał to swoje przedsiębiorstwo. Właściciel był Niemcem. Robotnicy jego byli Niemcami. Kupującym był Czech. Niemiecki właściciel wiedział doskonale, że czeski koncern kupuje tę fabrykę tylko po to, aby ją potem unieruchomić. Przy kupnie pertraktowano zapewne o niejedno: o cenę obiektu, o rentowność maszyn, o wartość instalacji. Jedna tylko sprawa dotycząca owego przedsiębiorstwa została przez obie strony pominięta w zgodnym milczeniu: robotnicy, i to, co się z nimi ma stać. Będąc narodowcem, nie można mieć tego nowym czeskim właścicielom nawet za złe. Z narodowego punktu widzenia nic ich niemieccy robotnicy nie obchodzą. Ale co pan myśli o dawnym właścicielu, o tym Niemcu, który swoim podpisem na kontrakcie odebrał paruset robotnikom niemieckim pracę i chleb?

— Nie jesteśmy tutaj na wykładzie ekonomii. Proszę się streszczać.

— Streszczam się jak mogę, panie sędzio. Były właściciel fabryki w Rothau daje pieniądze Henleinowi. Henlein je bierze. A robotnicy fabryki w Rothau, nie wszyscy wprawdzie, ale wielu, chwalą Henleina, który wziął pieniądze od tego pana, który ich sprzedał Czechom. Jak pan tłumaczy taką magiczną sztukę?

— Ja tu nie mam co tłumaczyć — sędzia śledczy jest w zasadzie wcale sympatycznym człowiekiem, który rozumie moje położenie, a szorstki ton jego odpowiedzi należy tylko do jego rzemiosła — lepiej niech pan mi wytłumaczy, na co panu były potrzebne te fotografie.

— W tej chwili, panie sędzio. W ostatnich tygodniach, mając dzięki panom wiele wolnego czasu do rozmyślań, zastanawiałem się nad tymi magicznymi sztuczkami pana Henleina, nad samą techniką tego tricku, a także i nad gotowością ludzi traktowania go poważnie.

— Jeśli pan w tej chwili nie przestanie gadać głupstw, każę pana natychmiast odprowadzić do celi.

Przestałem więc gadać głupstwa, dałem zadowalające wyjaśnienie odnośnie zużytkowania owych fotografii, i oto już jestem z powrotem w mojej celi. Sędzia śledczy nie chciał nic wiedzieć o technice magii. Wobec tego dam temu spokój. Postaram się wyjaśnić ją innym i sobie samemu.

— Szanowny Stierchen, szanowni nieobecni tu i niezebrani — rozpocząłem moje przemówienie. — Materia, o której chcę dzisiaj mówić, jest znacznie trudniejsza do zrozumienia niż tajemnice astrologii, chiromancji, spirytyzmu i hipnozy...

— Nie wyprawiaj głupstw — przerywa Stierchen. — Jedz swoje kluski, bo już pewnie na lód wystygły. — Mówi o kluskach z obiadu, które przyniesiono mi w czasie, gdy byłem u sędziego.

— W hipnozie ludzie robią tylko to, co robiliby również i w stanie trzeźwym. Rzeczy, które mogłyby im zaszkodzić — nie robią. Nigdy jeszcze nie udało się hipnotyzerowi nakłonić hipnotyzowanego np. do popełnienia samobójstwa. Nie udało się to żadnemu hipnotyzerowi, ale udało się Hitlerowi i Henleinowi, jego słudze.

— Idźże, nie gadaj bzdur! Myślałem już, że teraz opowiesz mi coś cie-
awego, a ty znowu zaczynasz z tą polityką!

— Jakże to możliwe, pytam was?

— Przede wszystkim chodzi tu o nierównomierne nasilenie głosu w rozprze-
rzenianiu prawdy, a w rozprzestrzenianiu kłamstwa. Niewiele tylko gazet
małym nakładzie pisało o historii fabryki w Rothau, wiele natomiast pism
wielkich nakładach przemilczało ją. Nie ma też w tym kraju ani jednej
adiostacji, która by o tym opowiedziała, istnieje natomiast po drugiej stronie
ranicy z pół tuzina radiostacji, które Niemcom w Sudetach opowiadają zu-
ełnie inne historie. Nierówne także są środki pieniężne: Henlein, wzorując
ę na swym mistrzu, przyjął pewną dozę antykapitalizmu w skład swojej pro-
agandy. Propaganda natomiast opłacana jest przez kapitalizm, np. przez
rmę B-cia Schicht w Aussig.

— Jak nie chcesz jeść tych klusek, to powiedz, że nie chcesz, to ja je zjem.

— Znak fabryczny Schichtów był pierwszą marką fabryczną, jaką zoba-
zyłem jako dziecko: płaskorzeźba skaczącego jelenia na kawałku mydła. My-
ło Schichta myje do czysta nie tylko całą Europę, ale i całą partię. Będąc
Aussig dałem się zameldować dyrektorowi schichtowskiej fabryki. Zapy-
ałem go bez ogródek, co jest prawdą w pogłosce, jakoby Schicht finansował
artię Henleina. Dyrektor zmarszczył czoło, przełknął to, co chciał powie-
zieć (mniej więcej w rodzaju że: nahalni są ci zagraniczni dziennikarze. Na-
alni, naiwni i głupi), uśmiechnął się z przymusem i machnął ręką: — To tylko
akie polityczne, przedwyborcze plotki. Zresztą firma Schicht, jak to jest
gólnie przyjęte na świecie, prowadzi przecież buchalterię. Nie wydaje się ani
rosza, nie wciągnąwszy go uprzednio do ksiąg. Księgi kontrolowane są urzę-
owo kilka razy do roku.

— Możliwe, z tym się zgodziłem. Ale to, co firma Schicht wydatkuje
e swych dochodów, ze swego majątku, tego się przecież nie wciąga do żadnej
sięgi.

Dyrektor wyrzucił mnie za drzwi.

— Jak on to zrobił? Dał ci kopniaka?

— Nie, zrobił to grzeczniej, jak przystało dla tych sfer, słowami.

— Słuchaj, teraz pytam cię ostatni raz — jesz ty te kluski, czy nie. Nie?
Dobra, to ja je zjem.

— Nierówne są także szanse na rynku pracy. Bezrobocie w Sudetach jest
ielkie: wśród trzech milionów sudeckich Niemców jest tyle samo bezrobot-
ych, co wśród czterdziestu milionów Francuzów. Kto się obawia o utratę
wego miejsca, względnie kto by chciał zająć miejsce innego, wszystko jedno
zy jest tkaczem, czy przędzaczem, czy gotuje mydło, czy wydmuchuje szkło,
zy warzy piwo, czy robi rewolwery — niech idzie do Henleina. Bo do jego
omu zaglądają Liebigowie, Muchligowie, Schichtowie, właściciele tkalni i prze-
zalni, agenci wyrobów gablonzkich, i fabrykanci instrumentów muzycznych
Grasslitz, i wszyscy możni tego świata.

— Co prawda, to prawda. Gretl, ten głuptas, też się musiała zapisać do

Henleina, a bielizny do tej pory mi nie przyniosła. Widzisz, powiedziałem ci już pierwszego dnia, że ona się w ogóle nie wyznaje we świecie.

— Nierówne są także środki władzy, które budzą strach. Strach przed jutrem, strach przed Hitlerem, któremu się wszystko udaje. Dzisiaj Saara — za rok my. A potem będą się każdego o wszystko pytać! Jakich miałeś znajomych? Gdzie kupowałeś bułki, mięso, koszule? Jaką czytałeś gazetę? Do jakiej należałeś organizacji?

— No, ale teraz już się dosyć nagadałeś — mówi Stierchen między dwiema łyżkami klusek.

— Niestety nie. Propaganda Henleina składa się również z owej skutecznej mieszanki prawdy i kłamstwa, jak każda faszystowska propaganda. I prawdą jest, że młode państwo czeskie przejęło po zmarłej monarchii przeklęty spadek polityki narodowościowej. Wprawdzie w słabszej mierze, ale jednak przejęło. Nie według prawa. Według prawa wszyscy obywatele są równi. Ale w praktyce rządzą narodowe imponderabilia. W polityce ochrony celnej i przy zleceniach państwowych mają pierwszeństwo czeskie przedsiębiorstwa. Żandarmi, urzędnicy pocztowi i skarbowi w miejscowościach sudeckich zamieszkałych przez Niemców, to przeważnie Czesi. W ten sposób więc slogan: „Czesi są wszystkiemu winni!" znajduje echo.

— Bo i prawda — odzywa się znowu Stierchen. — Czesi są wszystkiemu winni.

— Winni są temu, że Hitler usunął z rynku bałkańskiego czeskie tkaniny i materiały i w ten sposób zmusił tkalnie w Reichenbergu i przędzalnie w Warnsdorf do zaprzestania produkcji. Czesi ponoszą winę za to, że Niemcy nie sprowadzają już rękawiczek ani koronek z okolic Grasslitz; Niemcy potrzebują swych dewiz na zakup znacznie grubszych, śmiercionośnych materiałów. Czesi są winni, że zamknięto fabrykę w Rothau. Czesi ponoszą winę za to, że murzyni w Afryce i midinetki w Paryżu nie mają już pieniędzy na fidrygałki i błyskotki z Gablonz, i że producenci tych błyskotek sprzedają za granicę zaledwie jedną trzecią tego, co sprzedawali przed kryzysem; wszystkiemu są winni Czesi; ograniczeniom importu w państwach europejskich i na innych kontynentach, światowemu kryzysowi gospodarczemu i...

Dziś ma służbę srogi Piskacek, zwany „Peryskopem". Wtedy najlepiej milczeć na podwórzu. Mój poprzednik kiwa mi głową i w milczeniu robimy nasze okrążenia.

Po spacerze wydają mi grę w warcaby. Zawsze myślałem, że jest to bardzo łatwa gra, a tymczasem Stierchen bije mnie na głowę, partia po partii. Peryskop znowu pełni służbę na podwórzu. Trudno, nic się nie da zrobić.

Dzisiaj przegrywam znowu wszystkie partie. — Nie denerwuj się — mówi Stierchen, gdy oświadczam, że mam już dosyć tej gry. — Kiedy ja się nie denerwuję. — Ależ tak, denerwujesz się. — No to dobrze, to się denerwuję.

Stierchen jest dziś we wspaniałym humorze. Obiecuje mi wszystko: papierosy, papier do pisania i ołówek, jednym słowem rajskie życie, takie, jakie

taj prowadzi tylko baron — gdy tylko zostanie służbowym. A ma nadzieję krótce nim zostać.

Baron jest znaną osobą w naszej instytucji. Każe sobie przynosić jedzenie od „Złotego Jelenia", a wszelką brudną robotę wykonują za niego inni. Jest prawdziwy baron — członek szlacheckiego niemieckiego rodu w Czechach, óry republika odsunęła od dotychczas zajmowanych czołowych stanowisk któremu zabrała część ziem i łąk, dając je dzierżawcom i chłopom. Krzywda woła o pomstę do nieba. Dobry Boże, któryś tak na głowę pobił Czechów pod ałogórą, że przez blisko trzysta lat nie mogli się pozbierać, a nas w uznaniu szych zasług obdarzyłeś ich ziemią, zechciej sprawić, aby raz jeszcze zostali k samo pobici na głowę przez twego wiernego sługę Hitlera, aby nie zoało śladu ani po nich, ani po ich reformie rolnej*.

Stierchen nie na próżno spodziewa się zostać służbowym. Wczoraj Franta Raus okropnie zwymyślał naszego Antoniego, stawiając mu Stierchena za zór. — Jemu by się coś podobnego nigdy nie przytrafiło — oświadczył anta Ramus.

Dziś wreszcie wolna droga. Peryskop skończył służbę na podwórzu.

— Ten czeski drań — mówi mój poprzednik.

— Kto?

— A któżby ? Peryskop, oczywiście. I wszyscy inni.

— A co wy potem zrobicie z Czechami?

— Potem?

— Tak, potem.

— Z Czechami? A no, zrobimy z nich dozorców i kucharki, to, czym zresztą li już przedtem... Nie żadnym przedmurzem słowiańszczyzny przed niemieccią... koniec z żandarmem Francji... koniec z kolebką lotnictwa Rosji... tego wszystkiego wyleczy ich Führer dokładnie... Mają być dozorcami i kuarkami, tak jak ich do tego Pan Bóg stworzył...

Następnego dnia głos mego poprzednika zdradza silne wzburzenie: — Naszcie go mam, tego typa... Widzi go pan, o ten, w tym grubym płaszczu, óry przechodzi teraz obok drzwi... Wsypał mnie ten zasr.... Teraz nie śmie spojrzeć w oczy... Wczoraj przysłał mi kartkę przez służbowego, że w tej łej sprawie nie ma ani słóweczka prawdy... Strach, nic tylko trzęsący się ach.

— Przed czym? — pytam.

— On wie najlepiej, co go czeka.

— A cóż go czeka?

— Ach, to on już wie.

Nie pytam o nic więcej. Poprzednik mój również robi dwa okrążenia w milniu. Kiedy przechodzimy obok zielonego kąta, mówi ciszej niż zwykle:

— *Fema.*

W jednym z zamków tychże baronów objawił się w parę lat później wysłannik nieba postaci lorda Runcimana i sporządził dokument, którego skutki w niczym nie ustępowały tkom bitwy pod Białogórą. (Przyp. aut.).

— *Fema*? Ależ...

— Co?

— Nic, tylko myślałem, że *fema* to po prostu wymysł demokratycznej prasy.

Tu naiwność moja okazała się całkiem nie na miejscu. Mój poprzednik, z pogwałceniem wszelkich zasad konspiracji, obraca się gwałtownie ku mnie i przygląda mi się podejrzliwie: — Co takiego — cedzi — pan nie wierzy w *femę*?

Szukam odpowiedniej możliwości odwrotu.

— Jeśli się jest silnym, to przecież takich paru zdrajców nie może właściwie nic zrobić...

—Niech pan tak nie mówi. — W głosie mego poprzednika nieufność nieco zmalała. — Niech pan tego nie mówi. Taki g..... może sam zniszczyć to, co zdziałały setki innych. Wszystkie moje zeznania.

Fema. Tak. Oczywiście, wiedziałem o niej dużo więcej, niż dałem po sobie ponać! Parę tygodni upłynęło zaledwie od chwili, gdy ta osławiona *fema* zjawiła się w małej, czeskiej wioszczynie Zahori. Mieszkał tam w gospodzie niejaki Rudolf Formis, niegdyś dyrektor radiostacji w Stuttgarcie, potem więzień w obozie koncentracyjnym, a po swej stamtąd ucieczce kierownik tajnej radiostacji w niepozornej wiosce Zahori. Tam dotarła owa *fema* w postaci zajeżdżającego Mercedesa z niemieckimi znakami i zabiła jego, Rudolfa Formisa, przy pomocy paru strzałów z rewolweru.

A oto spaceruje przede mną ze spokojnym sumieniem człowiek, którego zmysł sprawiedliwości czuje się tutaj urażony za najbłahszą przyczyną — raz odmówiono mu gazety, raz lekarz więzienny dał mu na katar tylko aspirynę, innym znowu razem groch był przypalony... O dwa kroki ode mnie spaceruje człowiek, który jest funkcjonariuszem tej morderczej machiny, człowiek, który może...

— Łajdak! — myślę głośno.

Mój poprzednik obraca się i gapi na mnie, jakby mu się wydawało, że źle słyszy.

— Tak, pana mam na myśli, pana.

Na tym zakończył się mój wywiad, najdłuższy jaki kiedykolwiek przeprowadziłem.

Przełożyła *Maria Kurecka*

TEFAN JAROCIŃSKI

ŻYCIE I DZIEŁO JOHANA HUIZINGI

Głośne na Zachodzie nazwisko wielkiego historyka i sociologa holenderiego w Polsce jest prawie nieznane. W prasie naszej nie ukazał się dotąd ani den artykuł poświęcony pamięci tego wybitnego humanisty mieszczańskiego, narłego na krótko przed kapitulacją Niemiec. Warto by więc zapoznać czylnika polskiego z tą interesującą postacią, która na Zachodzie w formowaniu nysłów pokolenia lat międzywojennych odegrała rolę niepowszednią.

Urodził się 7 grudnia 1872 roku w Groningen. Miasto to, liczące wówczas ło 70.000 mieszkańców, posiadało stary uniwersytet, początkami swymi sięjący pierwszej ćwierci XVII wieku. W tym to uniwersytecie ojciec młodego hana był profesorem fizjologii.

Szkolne i uniwersyteckie lata Huizingi przypadają na ostatnie dwa dzieątki lat ubiegłego wieku. Był to w dziejach Holandii okres reform. W roku 80 postępowe mieszczaństwo wyzwala się spod uroku kościoła protestancego, który — jak wiadomo — na kulturze tego kraju wycisnął swoiste piętno teruje jawnie ku liberalizmowi. Zerwanie z „dominokracją" — jak to określi źniej sam Huizinga — nie przynosi wprawdzie żadnych zasadniczych zmian trojowych, niemniej jednak stwarza dogodne warunki dla rozwoju nowych rm politycznych kapitalizmu. Zetknięcie się w latach kształtowania świapoglądu z fermentującym jeszcze ruchem liberalnym pozostawi niezaty ślad na umysłowości Huizingi. Jeśli do końca swego życia będzie on wyzywał zadziwiający brak zrozumienia dla myśli marksistowskiej, to jedynie atego, że się w młodości dał uwieść pięknoduchom liberalizmu, a dla osobistej zyjaźni, jaka go z nimi łączyła, musiał przecież znaleźć jakąś filozoficzną cję. Umrze nie podejrzewając, że na ducha tej doktryny będą się dziś powowali grabarze cywilizacji, dzierżący w jednej ręce puste hasło „wolności", w drugiej — bombę atomową.

Studia uniwersyteckie Huizingi w niczym nie zapowiadają przyszłego socjoga. Ich przedmiotem jest literatura indyjska. Kończy je w roku 1897 w Lipi pracą doktorską na temat komizmu w teatrze indyjskim.

Po powrocie do Holandii obejmuje wykłady w liceum w Haarlem, a w roku 03 zostaje ponadto profesorem nadzwyczajnym archeologii i literatury Indyj

Angielskich na uniwersytecie w Amsterdamie. Jego wykłady cieszą się dużym wzięciem wśród słuchaczy i zjednują mu szczerych wielbicieli. Dawni jego profesorowie nakłaniają go do ubiegania się o katedrę historii na uniwersytecie w Groningen, rodzinnym jego mieście. Po długich naleganiach Huizinga zgłasza swoją kandydaturę, ale napotyka na opór Rady Wydziałowej, która ma już kogoś innego na to miejsce. Wytwarza się sytuacja dość drażliwa, z której jednak Huizinga wychodzi zwycięsko, bowiem w roku 1905 królowa jego właśnie mianuje profesorem historii narodowej i powszechnej.

Już w inauguracyjnym wykładzie o „Estetycznym elemencie wyobraźni historycznej" wypowiada powtarzany później kilkakrotnie pogląd, że subiektywizm jest w postawie historyka rzeczą nieuniknioną. Trzeba to przyjąć jako konieczność, a nie jako dopust boży, wobec którego jesteśmy bezsilni, i naszą naukę historii oprzeć na innych zasadach. Huizinga posuwa się do twierdzenia, że „znajomość historii, która nie znajduje swego rezonansu i swej miary w osobistym życiu umysłu i duszy, martwa jest i bez wartości" („Nauka historii", 1937, s. 81). Wyraźny tu już wpływ pragmatystów amerykańskich, a zwłaszcza W. Jamesa, na którego zresztą chętnie się czasem powołuje.

W Groningen pozostaje 10 lat. Jest to najszczęśliwszy okres w jego życiu. Tutaj przeżywa miłość, małżeństwo, tu wreszcie pracuje nad jedną ze swych najlepszych książek, jaką jest „Schyłek średniowiecza".

W roku 1915 zostaje powołany na katedrę historii ogólnej w Leydzie. We wstępnym wykładzie „O historycznych ideałach życia" poddaje analizie dwie koncepcje życia, jakie nam przeszłość przekazała: pasterską i rycerską, by dojść do wniosku, że źródłem ich obu jest erotyzm. Ten niespodziewany rezultat pełnych werwy i erudycji rozważań znakomitego historyka był tym bardziej zaskakujący, że znano powszechnie jego niechęć do Freuda i że zatem o jakimkolwiek wpływie poglądów twórcy psychoanalizy mowy tu być nie mogło. Zresztą zdajemy sobie sprawę, do jakich uogólnień doprowadziłby Freuda taki wynik. Huizinga miał cel skromniejszy. Chciał po prostu ukazać wartość złudzenia w historii.

Leyda jest odtąd stałym miejscem jego pobytu. Mieszka tu 27 lat, aż do czasu aresztowania go przez Gestapo.

W roku 1918 wydaje książkę pt. „Człowiek i masa w Ameryce", a w rok później wspomniany już „Schyłek średniowiecza".

Nie wiadomo co bardziej podziwiać w tym wspaniałym studium, które mu przyniosło tyle zasłużonego rozgłosu: świeżość spojrzenia i śmiałość stawianych tez, czy też głęboką znajomość historii i swobodę, z jaką się porusza w odległej sobie epoce. Jedno jest pewne, że żaden z historyków francuskich nie ukazał w sposób równie żywy i plastyczny a zarazem pasjonujący późnego średniowiecza francuskiego i burgundzkiego, jak właśnie ten Holender. Od czasu wydania tej książki, która go kosztowała 12 lat pracy, datuje się jego sława w Szwajcarii, Skandynawii, Niemczech, Anglii i (najpóźniej stosunkowo) we Francji. Odtąd to będą do niego zjeżdżać uczniowie z najdalszych zakątków świata. Otoczony zawsze młodzieżą, powszechnie lubiany, pełen dowcipu

vrodzonej dystynkcji, będzie odkrywał skarby swego umysłu całym rzeszom eptów tej trudnej w gruncie rzeczy nauki, jaką jest historia cywilizacji.

Od roku 1920 nosi się z zamiarem napisania rozprawy o realizmie. Temat ı staje się przedmiotem kilku odczytów, na które zapraszają go do Anglii Szwajcarii towarzystwa naukowe. Powstaje z tego wreszcie, w roku 1929, akomite studium pt. „Odrodzenie i realizm", które weszło — jak się zdaje — wydanego już po wojnie zbioru jego rozpraw pt. „Parerga". Ciekawe są nkluzje, do jakich tu Huizinga dochodzi. Oto — zdaniem jego — realizm t naturalną postawą, do jakiej powraca ludzkość zmęczona wybujałościami zbyt wyrafinowanej kultury. Jest zjawiskiem wiecznie powtarzającym się historii. Ilekroć kultura, przeszedłszy swój punkt szczytowy, gubić się zayna w zawiłej symbolice i popada w konflikt z naturą, zawsze pojawiają wtedy nowe siły, które w działaniu pełnym trzeźwego realizmu przeprowaają ostateczny rozrachunek z chylącą się do upadku kulturą, i zakładają podliny pod budowę nowego stylu — nowej kultury.

Zapewne, można by tu, podobnie jak i w innych jego pracach, podnieść zaut ignorowania wpływu elementów ekonomicznych na procesy kulturowe przypisywania nadmiernego znaczenia czynnikom ideowym, ale był to błąd, óry popełniali wszyscy niemal mieszczańscy myśliciele jego pokolenia: mechazmu życia i jego przemian poszukiwali w świecie dymnych zasłon ideolocznych miast w prawdziwym miąższu historii, jakim są każdorazowe wanki społeczno-gospodarcze.

Wydana w roku 1935 książka pt. „Cienie jutra" doczekała się największej ści wydań i nakładów. Bo też i poruszała nader aktualne zagadnienie — yzysu współczesnej kultury. Tym jednak razem owo „diagnostyczne studium oroby naszych czasów" — jak głosi podtytuł — wywołało liczne kontrorsje. Katolicy zarzucali autorowi nie dość jasne stanowisko w rzeczach relinych oraz niedocenianie roli Kościoła w terapii naszej cywilizacji. Krytyka ırksistów była poważniejsza. Zamiast dociekań przyczyn kryzysu — móli oni — autor ograniczył się jedynie do zbadania objawów, i w ten sposób, nąwszy drogę, która by go zawieść musiała niezawodnie do marksizmu, dorczył tylko szeregu efektownych sloganów pesymistom wszelkiego autoraentu, którym widok walącego się kapitalizmu dyktuje rozpaczliwe myśli końcu świata. A mógł przecież sięgnąć do przyczyn kryzysu, ukazać głębokie zeobrażenia społeczne, w wyniku których masy dotąd wydziedziczone doszczone zostały do uczestnictwa w tworzeniu kultury, wytłumaczyć wreszcie, to umasowienie kultury musiało doprowadzić do obniżenia jej poziomu, ale nowa wizja życia ofiarowywana światu przez socjalizm jest gwarantką powignięcia tych mas w górę. Huizinga nie poszedł po tej linii, ponieważ nie ciał sobie uświadomić, że tym razem kryzys kultury przezwyciężony być że jedynie zmianą ustroju. W sposób typowy dla mentalności mieszczańej żył złudzeniem, że istniejący ustrój da się naprawić i dlatego to ograniczał do badania symptomów.

Niemniej książkę jego, napisaną z wielkim talentem, czyta się jednym tchem.

Większość objawów kryzysu sformułował trafnie i nawet przeciwnicy autora znajdą tu wiele pożytecznego materiału dla swych rozważań. Jego krytyka egzystencjalizmu i filozofii życia (książka została napisana przed r. 1935) nabiera posmaku aktualności. Huizinga słusznie podnosi znaczenie konfliktu między poznaniem i bytem, konfliktu, który w jego oczach urasta do centralnego zagadnienia współczesnego kryzysu. Wiedza dzisiejsza — powiada — osiągnęła granice naszych władz umysłowych. Ścisłe formuły matematyczne, wyrażające stosunki między zjawiskami odkrytymi przez fizykę wychodzą poza ramy systemu, w jakim się dotąd obracała nasza myśl. Nasza logika, oparta na stwierdzeniach ustalonych kiedyś przez Arystotelesa, jest wobec tej nowej symboliki bezsilna. Nie może dać naszej wyobraźni żadnego pokarmu. I cóż z tego, że mamy pewne zjawiska ujęte w formuły, kiedy nie możemy ich uchwycić naszą wyobraźnią. Wszelki sąd ogólny może tu być tylko metaforą (s. 66). Dawniej chłop, marynarz czy rzemieślnik znajdywali w sumie swoich wiadomości o świecie ramy duchowe, które dawały miarę życia i świata. Gdy mieli wątpliwości, udawali się do autorytetu. I ta świadomość ograniczoności swych środków przydawała mądrości ich postawie. Sumą wiadomości naukowych dzisiejszy człowiek bije swych poprzedników. Prasa, radio, film i książki rozpowszechniają ją szeroko. Ale cóż z tego, że na człowieka dzisiejszego spada deszcz wiadomości, kiedy umysł jego nie jest ich w stanie przetrawić ani nawet sobie przyswoić. „Poznanie ludzkie mimo swego wspaniałego rozwoju nie dało jeszcze nowego i zharmonizowanego obrazu świata, który by nas przenikał i oświecał, jak słońce oświetla nasze kroki. Suma całej nauki nie stała się jeszcze dla nas kulturą (s. 64). Od czasu, gdy pojęcie „przyczyny" zostało zastąpione przez pojęcie „wzajemnej zależności", myśl w naukach humanistycznych staje się coraz bardziej antynomiczna i ambiwalentna. Antynomiczna — bowiem myśl może być dziś zawieszona między dwoma przeciwieństwami, które dawniej musiały się wykluczać, i ambiwalentna — ponieważ ocena kwalitatywna w pojęciu względnego pierwszeństwa jednej z dwóch przeciwnych sobie decyzyj stała się równie chwiejna, jak u osła Buridana (s. 69). Nauka rozszerzyła władzę człowieka nad naturą w sposób niepomierny. Pogłębiła też niewątpliwie jego wizję struktury świata. Nie stała się dlań tylko jeszcze prawdziwą wiedzą, z której by mógł czerpać normy życia. Funkcją wiedzy bowiem jest nie tylko powiększanie wiadomości i techniczne ich stosowanie, ale również, i może przede wszystkim — wychowanie człowieka. Otóż jeśli jeszcze w XVIII wieku stosunek tych funkcyj wiedzy — wychowanie, powiększanie wiadomości i zastosowanie techniczne — dałby się wyrazić cyframi 8:4:1, to dla naszych czasów stosunek ten wyglądałby jak 2:16:16. Człowiek dzisiejszy przestał już szukać w wiedzy wskazówek dla swego postępowania w życiu. Jakkolwiek postawa ta jest częściowo usprawiedliwiona, to jednak rezultatem jej jest szeroka fala antyintelektualizmu rozlana po świecie. Sprowadzenie pojęcia prawdy do względności wytworzyło stan egalitaryzmu duchowego i moralnego, w którym nie ma już miejsca na hierarchię wartości między ideam (s. 107). Negowanie prymatu poznania i podporządkowanie myśli istnieniu

(existence) i życiu, prowadzi nie tylko do wyrzeczenia się normy sądzenia, ale i normy obowiązku. Każdy bowiem sąd moralny jest w ostateczności aktem poznania (s. 131). Poezja i plastyka w swym nieustannym poszukiwaniu nowych środków wyrazu również doszły do granic poznawalnego, by je tym śmielej przekraczać (s. 202). Anty-noetyczne siły naszych czasów zagrażają cywilizacji. Wiemy, jakie konsekwencje praktyczne i polityczne umiał z takiej postawy wyciągnąć George Sorel — duchowy ojciec wszystkich dyktatur współczesnych (s. 107). Na próżno szukalibyśmy w historii anty-intelektualizmu tego typu i tego nasilenia co dzisiejszy. Jeśli bowiem dawniej pewne prądy myśli odmawiały uznania swej zależności od rozumu, to jedynie na rzecz ponadrozumowego. Egzystencjalizm, freudyzm i filozofia życia, które nadają ton dzisiejszej kulturze, odżegnują się nie tylko od rozumu, ale i od nadzmysłowego na rzecz namiętności, instynktów i podświadomego (infraracjonalnego).

Kultura, jeśli ma istnieć, musi mieć cel metafizyczny, tylko bowiem na metafizycznej koncepcji życia może się ukształtować absolutne pojęcie prawdy — źródło norm słuszności i sprawiedliwości (s. 117). Przypatrzmy się tymczasem, jakie są ideały dzisiejsze: dobrobyt, potęga i bezpieczeństwo (z ładem i pokojem włącznie). To prawda, że wypływają one z instynktu naturalnego, ale czy uszlachetnia je jakiś czynnik duchowy? Troglodyci również mieli podobne ideały. Jeszcze do połowy XIX wieku nawet uprzywilejowane klasy krajów Zachodu doznawały więcej małych niedostatków życia, niż my dzisiaj. Dziadowie nasi mieli bardzo skromne środki na ulżenie bólom, wyleczenie z ran, pielęgnowanie ciała itd. Człowek wszędzie i zawsze odczuwał naturalną granicę w swym ziemskim bytowaniu. Niepewność trwania każdej przyjemności doczesnej utrzymywała w nim poczucie jej wartości. Otóż technika i higiena nowoczesna popsuły człowieka. Zatracił ową cichą rezygnację w znoszeniu braków codziennego życia, z której pokolenia całe czyniły cnotę. Życie stało się nazbyt łatwe. I zamiast spodziewanego optymizmu, towarzyszącego wzrostowi bezpieczeństwa i możliwości zadowolenia swych pragnień, pojawił się niesmak do życia, a nawet obrzydzenie (owo osławione sartrowskie *nausée* — przyp. wł.), sentymentalny spleen i filozoficzna negacja wartości życia (s. 116).

Historia nie zna takiej kultury, która by nie była zwrócona ku śmierci. Tylko taka orientacja zdaje się pozwalać na szlachetne użycie sił życiowych. Już Platon mówił o zajęciach mędrca, że powinny być one przygotowaniem do śmierci. Czasy, które nadchodzą, wymagają od człowieka nowej ascezy (s. 240). Nie wyrzeczenia się świata dla osiągnięcia nieba, lecz oczyszczenia duszy. Nie wystarczy podnieść dobrobyt, wprowadzić ład i usunąć wojny. Nowa kultura może się narodzić z głębokiego poznania rzeczy, które na nowo przywróci człowiekowi zagubione poczucie obowiązku, wyzwoli go z instynktów gwałtownych i da spokój duszy. „Ci, którzy się przygotowują do stworzenia tej nowej oczyszczonej kultury, będą jak śpiący, których budzi świt, i którzy pod powiekami czują jeszcze straszliwe sny nocy: sny swych dusz zrodzonych z błota i na powrót chcących się weń zanurzyć, sny swego mózgu, którego zwoje są niczym druty stalowe, sny swych serc kruchych jak szkło, sny swych

rąk w szpony wyrosłych, i swych zębów w kły zamienionych. Będą sobie musieli dopiero przypominać, że człowiek może, jeśli chce, nie być zwierzęciem drapieżnym" (s. 240).

Tym pobieżnym przeglądem nie wyczerpaliśmy, rzecz prosta, całej książki. Chodziło nam jedynie o ukazanie głównych problemów będących jej przedmiotem.

W połowie roku 1938 wykańcza Huizinga jedną z najoryginalniejszych swych książek. Ukaże się ona dopiero w następnym roku pt. „*Homo ludens*". Encyklopedycznym swym umysłem obejmuje tu Huizinga wszystkie cywilizacje i czasy, aby znaleźć w pojęciu „gry" główny czynnik powstawania wszelkiej kultury. Odsyłając zainteresowanego czytelnika do szczegółowego omówienia tej książki, które dajemy w innym miejscu*), tu pragniemy jedynie naszkicować zasadnicze jej założenia.

„Gdy się doszło do przekonania — powiada we wstępie Huizinga — że nazwa *homo sapiens*, nadana rodzajowi ludzkiemu, nie jest tak bardzo słuszna i bez zastrzeżeń, jak to w swym naiwnym optymizmie mniemało XVIII stulecie, wysunięto nową nazwę, ujmującą inny nasz nader znamienny rys: *homo faber* — człowiek tworzyciel. Ta jednak nazwa jest w gruncie rzeczy jeszcze mniej trafna niż poprzednia, bowiem cechę, jaką podkreśla, posiada niejedno zwierzę" (s. XV). Zdaniem Huizingi, nazwa *homo ludens* — człowiek grający, przedstawia równie istotną funkcję, jak *homo faber*, i zasługuje na to, aby jej udzielić co najmniej równego prawa. Od 35 lat umacnia się autor w przekonaniu, że ludzka kultura pojawia się i rozwija w grze i jako gra, a studium o „Schyłku średniowiecza" już było właśnie — jak to słusznie zauważył J. Romein — zastosowaniem tej głównej tezy do szczególnego przypadku. Gra zatem jako zjawisko kulturowe — nie zaś jako funkcja biologiczna — jest przedmiotem tej książki. Autorowi chodzi przy tym nie o to, jakie miejsce zajmuje gra pomiędzy innymi zjawiskami kultury, ale o to, jak dalece sama kultura ma charakter gry. Huizinga usiłuje po prostu wcielić pojęcie gry w pojęcie kultury. Oto jaką daje definicję gry: Gra — powiada — jest swobodnym działaniem lub czynnością, która się odbywa w pewnych określonych granicach czasu i przestrzeni, według dobrowolnie przyjętych ale bezwarunkowo wiążących prawideł, której cel leży w niej samej, i które towarzyszy uczucie napięcia i radości oraz świadomość „inności", (odmienność od „zwykłego życia") (s. 45). Tą nieco opisową definicją, do jakiej dochodzi po dłuższych wywodach, zamyka Huizinga wstępne rozważania, po czym przechodzi do szczegółowej analizy elementu gry w poszczególnych dziedzinach kultury. Język, prawo, wojna, nauka, poezja, filozofia i sztuka stają się kolejno przedmiotem jego dociekań. Końcowe dwa rozdziały są jakby przekrojem kultury europejskiej w jej przebiegu historycznym od czasów rzymskich aż po nasze dni.

Sama myśl traktowania kultury *sub specie ludi* nie jest nowa — przyznaje

---

*) „Myśl Współczesna".

Huizinga. Zarysowała się ona już w XVII wieku, kiedy to pojawiła się wielka światowa scena. W świetnym zastępie twórców, od Szekspira poprzez Calderona do Racine'a, dramat zdobył zdecydowaną przewagę nad poezją swego wieku. Wtedy to również pojawia się wielokrotnie potem powtarzane porównanie świata do sceny, na której każdy gra swą rolę. Oparte na koncepcji platońskiej („Człowiek jest igraszką w rękach Boga..."), tkwi ono jednak niemal całkowicie w dziedzinie moralności. „Jest to po prostu — mówi Huizinga — głębokie westchnienie nad znikomością wszystkiego co ziemskie, nic więcej" (s. 8). Tymczasem jemu chodzi w tej książce o wykazanie, że sama gra jest podstawą kultury, a to jest już niewątpliwie jego własnym pomysłem, mimo że przy opisie powstawania pewnych zjawisk kulturalnych analogią gry posługiwali się już przed nim L. Frobenius, i A. E. Jensen, w zawodach, które są przecież niczym innym jak grą, źródła wielu zjawisk kulturalnych dopatrywali się M. Granet, M. Mauss, G. Davy i nawet sam J. Burckhardt (który zresztą wymyślił termin „agonalny").

Jakkolwiek krytycznie byśmy się ustosunkowali do tej śmiałej koncepcji, jedno musimy stwierdzić — że dowody, które przeprowadza na jej rzecz w całej swej książce, odznaczają się niesłychaną sugestywnością. *Si non e vero è ben trovato.* Ta książka odznacza się nie tylko trafnością sformułowań czy głębokością spostrzeżeń, ale i doskonałą formą. Mimo wszystkich swych jednostronności jest ona jeszcze jednym świadectwem niesłychanej żywotności umysłu znakomitego socjologa, który tę książkę pisał mając 66 lat.

Z roku 1940 pochodzi zbiorek odczytów wygłoszonych przez Huizingę w przeddzień katastrofy narodowej, pt. „Patriotyzm i nacjonalizm w historii europejskiej do końca XIX w." W odróżnieniu od tej książeczki, która ma charakter raczej okolicznościowy, studium, które ogłosił w roku 1941, pt. „Cywilizacja Holandii XVII wieku", nosi wszystkie znamiona pracy naukowej i może być z powodzeniem zaliczona do najbardziej reprezentatywnych prac jego znakomitego historyka.

W roku 1942 Huizinga zostaje aresztowany przez Gestapo jako zakładnik i osadzony w obozie w St. Michielsgestel. Zwolniony wkrótce na skutek choroby, udaje się do miejsca przymusowego pobytu w Steeg, gdzie też spędza swoje ostatnie lata. Niezłomny duch tego schorowanego już starca dyktuje mu ostatnią jego książkę „Okaleczały świat". Będzie to namiętny protest przeciw barbarzyństwu nazistowskiemu, w którym zawsze widział groźne niebezpieczeństwo dla kultury. Nie ustrzeże się jednak i tym razem od powtórzenia złudzeń, którym ulegał całe życie.

1 lutego 1945 roku, po silnym ataku apopleksji, umiera mając lat 73.

Należał niewątpliwie do najwybitniejszych umysłów swego czasu. Mieszczańskie środowisko, w jakim wyrósł, zdecydowało o jego postawie wobec świata i wobec trudnych problemów okresu, w jakim mu żyć przypadło. Postawa ta wywołuje w nas niekiedy sprzeciw. Nie możemy pojąć jego niechęci do marksizmu. Jego sentymentalny humanitaryzm trąci myszką — bliższy jest czasów Dickensa niż naszych. Środki, które zaleca gwoli uzdrowienia chorej

cywilizacji, noszą cechy dziewiętnastowiecznego idealizmu. A jednak nie podobna myśleć o nim bez sympatii.

Łączyła się w jego osobowości rozległa kultura z prawością charakteru. Umiał też często, wznosząc się ponad spory swego stulecia, osiągać ów stan doskonałej mądrości, który jest udziałem tylko wybranych. W którąkolwiek stronę zwracał swą uwagę, czy na czasy dawne, czy na dzień dzisiejszy, zawsze w myślach jego odnajdziemy ową głęboką nutę moralną, która nam każe zaliczyć go do rzędu wielkich moralizatorów współczesnych. I dlatego to im bardziej się od nas oddala postać tego szlachetnego idealisty i Europejczyka, tym większym nas napełnia podziwem. Odpuścilibyśmy mu nawet jego błędy, byleby słyszeć jeszcze ten głos przywołujący nas do obrachunku z epoką, która, pozostawiwszy mury wypalonych idei, wciąż jeszcze zagraża naszemu istnieniu. Choćby nam urągał, czulibyśmy się jednak trochę pewniejsi w jego zasięgu. Awangardowym bowiem siłom epoki, które budują nową moralność, potrzebne są ogniste słupy starych norm, gdy wszystkie wartości chwieją się i zapadają w nicość.

BIBLIOGRAFIA:

Van Valkenburg: *J. Huizinga, sa vie et sa personnalité*, 1945.
J. Romein: *L'oeuvre historique de Johan Huizinga, dans la revue „Critique"*, 1947, nr 8-9.
J. Huizinga: *Declin du Moyen Age*, 1919. *Ombres de demain (Incertitudes)*, 1935. *Renaissance et réalisme* (w *„Recherches d'histoire culturelle"*, 1929). *Homo ludens*, Haarlem 1939, tłum. niemieckie Basel 1944. *Geschonden Wereld*, 1945.

MARIAN PIECHAL

PÓŁ WIEKU REALIZACJI SNÓW O POTĘDZE

Słowo w okresie Młodej Polski było impresją, nie ekspresją, miało raczej ygnalizować myśli, niż je wyrażać. Wiązki słów rozlasowane nastrojami, dczynione patosem i odbarwione egzaltacją, utraciły swój pierwotny sens formę, stały się masą bezkształtną, podatną jak glina do wyrobu wszelkiego odzaju naczyń, w które można było zawrzeć każdą dowolną treść. Słowo tało się wieloznaczne, tajemnicze, enigmatyczne, przestało wzruszać, zaczęło obić wrażenie. Ta fosforyzacja wrażeń była przyczyną charakterystycznej liaspory psychicznej, nagminnej schizofrenii typowych przedstawicieli tego kresu w literaturze. Był to niewątpliwie stan nienormalny, nawet chorobliwy, ymptom niedwuznacznego dekadentyzmu, jako zalew wrażeń, jako panowaie wzruszeń nad myślą, a nie — jak być powinno — odwrotnie.

Zasadniczym rysem psychicznym dekadencji jest brak woli wobec nakazu taczającego nas świata zjawisk zewnętrznych. Wobec każdego wzruszenia, ażdego wrażenia uderzającego nas z zewnątrz, stajemy bezradni jak dziecko, ddajemy mu się bez oporu, pozwalamy się zapładniać każdorazowym faktem, tóry nas dotknął bez możności kontroli, bez skłonności wyboru, selekcji świadomości aktywnego współdziałania w kształtowaniu dorobku naszych rzeżyć indywidualnych. Całkowita inercja i obojętność, jeśli chodzi o konrukcję własnego losu, zdanego całkowicie na grę przypadków, prowadzi niechronnie do anarchii, a wcześniej czy później do rezygnacji i poczucia klęski. owego okresu Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer i Taeusz Miciński, żeby nie wyliczać wielu innych, są tego klasycznymi przyładami.

Ogólna tego rodzaju atmosfera naszej literatury na początku bieżącego wieu stała się wprost nie do zniesienia. Kryzys panującego w obyczaju i kultuze mieszczaństwa wobec narastających groźnych sił rewolucyjnych od dołu iż przed rokiem 1905 przybrał właśnie charakterystyczne formy dekadencji klasycznych jego przestawicieli na odcinku literatury pięknej. Ów „bunt wiatów przeciwko własnym korzeniom" według znanego wyrażenia Staniawa Brzozowskiego wyraził się w nawrocie najskrajniejszych, nihilistyczych cech romantyzmu, w skrajnej mizantropii przede wszystkim. Ucieczka

od świata — nieraz od życia — do pozadziejowego „ja", chorobliwego egotyzmu, ezoteryzmu, *Ding an sich*. Osaczone zewsząd przez napór rewolucyjnych sił nowych warstw społecznych, dotknięte pierwszymi oznakami rozkładu mieszczaństwo nie widziało już innego sposobu ratunku, jak tylko skok w nirwanę albo ucieczkę do zamków na lodzie budowanych ze snu. Ale sen nie miał tutaj krzepiącej siły nadziei i otuchy, lecz jedynie formę zasłaniającego przykrą rzeczywistość omamu, złudnej fatamorgany — po prostu odurzającego opium. Stąd nierozerwalnie z dekadentyzmem jako treścią związany jest w literaturze tego okresu symbolizm jako forma.

„Dekadentyzmem — zauważa trafnie Stanisław Brzozowski w „Legendzie Młodej Polski" — nazywamy świadomość kulturalną zdającą sobie sprawę, że na jej podstawie zbiorowe życie oprzeć się nie da, czującą, że treść dostarczana jej przez proces życiowy jest symptomem rozkładu, ale pomimo to niezdolną ani odczuwać co innego niż to, co odczuwa, ani zawładnąć procesem społecznym stwarzającym te odczucia. Symbolizmem wreszcie nazywamy stan świadomości wytwarzającej dla siebie, dla swego wzruszeniowego życia, wystarczający jego wymaganiom system ekspresyjny z każdej kulturalnej treści, z każdego narzuconego jej przez życie dziejowe przeobrażenia. Symbolizm eliminuje ze świata siłę, przenosi nas ze świata na wyspę Prospera: w wyspę tę zamienia tragiczną dziedzinę ludzkich czynów, mroczny i surowy grunt historii. Świadomość kulturalna żyjąca na tle dokonanej pracy jak w feerycznym, utrzymywanym przez złe i dobre wróżki królestwie pozostaje absolutnie bezczynna, doświadcza tylko świata stwarzanego przez wolę, przychodzi on do niej jak sen, śni się jej istotnie. Gdy przestajemy być świadomymi uczestnikami twórczości dziejowej, stajemy się igraszką mistyfikującej nas fizjologii". Nikt chyba trafniej i zwięźlej nie określił społecznej sytuacji schyłkowców mieszczańskich w literaturze z początku wieku bieżącego.

W łonie samych dekadentów rodzi się bunt, próba przeciwstawienia się samym sobie, bądź też całkowita rezygnacja z dotychczasowego charakteru swej twórczości. Zachodzi znamienny przełom, sygnalizowany ironicznymi aluzjami o literaturze ówczesnej i ich twórcach w dramatach Stanisława Wyspiańskiego, zwłaszcza w „Weselu", a nieco później napiętnowany mocno i zdecydowanie przez Stanisława Brzozowskiego. Bowiem z podwójnej beznadziei — narodowej (niewola) i klasowej (rewolucja) — ratują co szlachetniejsze, a może tylko co żywotniejsze, bardziej witalne jednostki z mieszczaństwa rodzące się w publicystyce hasła społecznej współpracy z ludem, z proletariatem, czego wyrazem charakterystycznym było owo zdanie z „Wyzwolenia" Wyspiańskiego: „może wyrobnik, dziewka bosa". Z dala jak echo przez mgłę dolatuje nauka Zaratustry Nietzschego o „woli mocy", a z pośrodka powszechnego niezdecydowania i depresji wynurza się Leopold Staff ze swymi „Snami o potędze", ze sztandarowym dla całego pokolenia „Kowalem".

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,

Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.

Grzmotem młota w nią walę w radosnej otusze,
Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.

Lecz gdy ulegniesz, serce, pod młota żelazem,
Gdy pękniesz przeciw ciosom stali nieodporne:
W pył cię rozbiją pięści mej gromy potworne!

Bo lepiej giń zmiażdżone cyklopowym razem,
Niżbyś żyć miało własną słabością przeklęte,
Rysą chorej niemocy skażone, pęknięte.

Tendencja antydekadencka tego wiersza nie ulega chyba dla nikogo żadnej wątpliwości. Staff był pierwszym z poetów Młodej Polski, który się w sposób tak skuteczny, bo artystycznie przekonywający, przeciwstawił objawom rozkładowej schyłkowości swego środowiska. Poza tym w wierszu tym wyraziła się również dla całego ówczesnego pokolenia wola przetrwania: dla mieszczaństwa nadchodzącej rewolucji, dla proletariatu ucisku klasowego, dla całego społeczeństwa niewoli narodowej. Wiersz ten głosił, można by rzec, idee wieży z kości słoniowej, idee poczwarki w kokonie — przetrwać najgorsze, ale z tym, żeby wyjść ze schronu odmienionym, bardziej przystosowanym do nowej rzeczywistości. Gdy niepewny był pod jarzmem naród i ginęła pod obuchem rewolucji klasa, do której się przynależało, zostawało jako ostatni punkt obronny własne indywiduum, osobowość, jaźń, o której istnienie, hart i wygląd należało stoczyć bój ostatni.

Takim bojem właśnie jest twórczość Leopolda Staffa. Jego poezja to ostatnia reduta, to Okopy Św. Trójcy nie tylko mieszczaństwa, ale i całego narodu — tak to przynajmniej rozumiało współczesne jego debiutowi pokolenie i stąd jego dlań uznanie*). W pewnym sensie Staff był dla ówczesnego pokolenia dopełnieniem Wyspiańskiego na odcinku, by tak rzec, ściśle prywatnym, osobistym, jednostkowym, indywidualnym, wyrażał bowiem w swej poezji to zadanie, które nieco później, jako ostateczną konieczność narodową, sformułował Wys-

*) Maryla Wolska w liście ze Lwowa do Elizy Orzeszkowej (luty 1901) pisze: „Gromadzi się też na „Zaświeciu" cała grupa młodzieży artystycznej nazywająca się „Młody Lwów", na którą wielkie mam ambicje. Z grupy tej młodzieńczej wyszła właśnie książka pierwsza wartości dużej i doniosłej, mianowicie tom wierszy Leopolda Staffa, nazwany *Sny o potędze*. Pragnęłabym bardzo, żeby ta książka zabłądziła kiedy w Pani ręce. Większa część tych utworów czytaną była pierwszy raz na Zaświeciu. Autor — dwudziestodwuletni młodzieńczyk, jest największą nadzieją Młodego Lwowa. Talent ma silny, krzepki, i zdrowy jak źródlana woda, pozbawiony maniery, a świadomy wysokiego celu i zadania, jakie sobie nałożył. Osobiście natura serdeczna i prosta, a człowiek tym nam bliższy, że jakkolwiek obcego pochodzenia, całym sercem — nasz".

piański w następującym zdaniu 5 Maski z „Wyzwolenia": „Można zwyciężyć tam, kędy nie sięgnie żadna dłoń, żadna żelazna ręka, gdzie walczą i zwyciężają miecze, których nie udźwignie żadna człowiecza władność, ani zręczność żadna człowiecza nie dopomoże".

O tej woli przetrwania, wyrażającej się w pierwszym tomie poezji Staffa, najlepiej mówi charakterystyczna „Modlitwa" wśród otaczającej poetę w jego odczuciu otchłani zniszczenia i zagłady:

Chroń, Panie, wątłą mojej duszy zieleń
Od podeptania i martwych spopieleń,
Abym wśród życia Ostatniej Wieczerzy
Czuł jej aromat balsamiczny, świeży.

I niech rozpięty na Krzyżu konania,
Nie widzę słońca, co w pomrok się skłania,
Lecz niech mi wiara, Matka Boleściwa,
Wskaże dal, gdzie się świt nowy odkrywa.

Dźwignią tej woli przetrwania, podporą nadziei na przyszłość była optymistyczna filozofia, owa „wiedza radosna" Zaratustry, czerpana z modnych wtedy ksiąg niemieckiego proroka totalizmu. U kolebki twórczości Staffa stał niewątpliwie Nietzsche. Ale to nie znaczy, że był on jego mistrzem. Nietzsche był dla Staffa jakby tylko potwierdzeniem własnej jego postawy, zdecydowaniem punktu oparcia i wyjścia, ale nigdy uświadomieniem dróg, a zwłaszcza celu. Wola mocy, manifestująca się pod postacią „snów o potędze", była z wielu koniecznych jedyną i wyłączną możliwością ogarnięcia całości życia, niewymiernej rzeczywistości jak najszerszego zakresu nieskończoności w przestrzeni i czasie. Poecie nie chodziło tu bynajmniej o żadne przekształcenie istniejącego obrazu rzeczywistości, żadną deformację jej elementów czy ich wyobrażeń — prócz własnego wnętrza tj. snu i wyobraźni, czyli sposobu widzenia tej rzeczywistości — ale o wprost odmienne od dotychczasowego i jakby uwielokrotnione spojrzenie na zastaną rzeczywistość. Trzeba było zatem oczy zamknąć i odtąd niejako wzrokiem duszy tylko oglądać od nowa świat, który by w inny niż dotychczas rytm wrażeń rozdzwaniał nienasycone jeszcze serce. Więc nie chodziło zasadniczo o świat, ale o widzenie świata. A widzenie to zależało od takiej a nie innej reakcji naszego wnętrza na świat zewnętrzny. Zatem konstrukcja tego osobistego „wnętrza twórcy" była zasadniczym postulatem pierwszych utworów Staffa. To należy szczególnie wziąć pod uwagę, jeśli się chce zrozumieć, na czym polegała nowość wystąpienia Staffa, jego odrębność, jego tak w porę wyrosły antydekadentyzm i jego całkowita niezależność, mimo pozorów pokrewieństwa i wpływów, od filozofii Nietzschego.

Co jednak stanowiło o pewnych zbieżnościach między poetą snów o rzeczywistości, Staffem, a filozofem walki o siebie w tej rzeczywistości, Nietz-

chem — to widoczna u obydwóch tendencja, ażeby granicę możliwości twórczych przesunąć jak najdalej w nieskończoność. Także mierzenie sił na zamiary zdradza przecież potencjał mocy przynajmniej nieprzeciętny. Jest to jakby orientowanie się na stanowisku, anektowanie sobie nieznanego obszaru, odkrywanie terenu, na którym przewidywane są eksplozje inwencji i operacje ewolucji twórczych. Dla Staffa narzędziami, za pomocą których miał się odbywać ten ruch w terenie, to zdobywanie nowych widzeń i wzruszeń, będą: serce i sen.

„Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne", rozpalone wprzód w ogniu najgorętszych pragnień a potem jakby rzucone na kowadło świadomości, pod młot konkretnych przeżyć, zanurzone w wodę obojętności zewnętrznych zjawisk życia codziennego, zakute jak w stal w wolę, w jego moc. Takie założenie już od początku było tragiczne, gdyż chodziło o taką serca moc, która by zdolna była nie tylko pokonywać sny, ale i samą siebie. W wierszu pt. „Zwyciężca" poeta przewidywał, iż może dojść do momentu, kiedy będzie musiał stwierdzić: „Jam jeden niezwalczony został: więc sposobię teraz potęgę swoją całą przeciw sobie, by nie było nic, czego zwyciężyć nie mogę". Lecz tu zjawia się nowe niebezpieczeństwo, nowa „słabość siły": mówi o tym „Rzeźbiarz", który widząc jak doskonałość jego rzeźby „rzuca siew słabości podłej, młotem strzaskał posągu granitowe piersi". Nietzsche na pewno by się nie liczył z podobnym faktem — żadnych skrupułów z tego powodu nie doznawał, bo jemu chodziło o samą moc, nie ograniczoną żadnymi względami na dobro społeczne, o potęgę dla samej potęgi: „gdy ktoś padnie pod nogi, kopnij go!". Staff zaś traktuje to jako jeszcze jedną możliwość wzruszenia, że tak powiem, obiektywnego. Dlatego woli zniszczyć własny twór, byleby nim nie gładzić możliwości twórczych innych. To należy szczególnie wziąć pod uwagę, jeśli się chce zrozumieć, na czym polega zasadnicza różnica w postawie Staffa i Nietzschego.

Sonet „Rzeźbiarz" jest w pewnej mierze dla Staffa utworem przełomowym, gdyż jest manifestacją tak charakterystycznego dlań na tle ówczesnej epoki i hasła „sztuki dla sztuki" instynktu społecznego, i dlatego nie od rzeczy będzie przytoczyć go tutaj w całości:

Mistrz uczuł w swojej piersi dech nieskończoności
Potężnej, jak ocean, gdy się pianą zwełni.
Chciał wyrzucić z swej głębi moc życiowej pełni,
Której orkan wezbranej potęgi zazdrości

I w głazie dłonie jego młodzieńca wykuły,
Który ludzi miał uczyć zwycięstw, dumy, chwały!
Posągu człon drgał każdy siłą napęczniały,
Szałem nadmiaru grały w nim wszystkie muskuły.

A ten, co pierwszy ujrzał boskość w mistrza tworze,
Padł na twarz zatrwożony, szepcąc ciche modły:
„W proch przed tobą mocarze niech padną najpierwsi!"

Mistrz zmarszczył brwi, odtrącił zgiętego w pokorze
I widząc, jak moc rzuca siew słabości podłej,
Młotem strzaskał posągu granitowe piersi!...

Sonet ten wydaje mi się nie mniej typowy, a niewątpliwie bardziej ważny w perspektywie dalszego rozwoju twórczości Staffa, niż słynny jego „Kowal". Na ten instynkt społeczny Staffa, ujawniony tak wcześnie, a który tak bardzo i zdecydowanie różni go od nihilistycznie-egocentrycznej postawy innych poetów tego okresu, jak np. Tetmajer lub Miciński, i który szczęśliwie wywiódł go z ówczesnego „mroku gwiazd" na jasne „ścieżki polne", należy położyć jak najsilniejszy akcent, aby zrozumieć późniejszy charakter jego poezji, charakter akompaniamentu społecznego, w trafnym sformułowaniu Krystyny Kuliczkowskiej.

Cała zresztą iluzoryczna moc Staffa załamała się zaraz u swego początku, ta potęga prysła już w pierwszym tomie, czego dowodem cykl „Burze", gdzie autor zawsze ponosi klęskę i sam mówi o tym, w jakże silnych akcentach dla każdego, kto samego rytmu, samej formy wiersza nie uważa, zwłaszcza u Staffa, za coś przypadkowego, ale za coś pełnego znaczenia, coś związanego harmonijnie i nierozerwalnie z treścią. Tam właśnie, gdzie mowa o klęsce, o pogromie, gdzie coś zanika, gdzie coś trzeba żegnać lub z czymś się ostatecznie rozstawać, tam zawsze u Staffa akcent najmocniejszy, jak gdyby żal, że oto o jeden znów obiekt mniej na przyszłość dla jego możliwości twórczych na obranym już uprzednio i ściśle wymierzonym terenie. Z całej rzekomej potęgi pozostał jedynie sen o niej, sen, który odtąd wyprzedzał będzie stale i niejednokrotnie zastępował ekspansję czynu artystycznego i jego realizację.

Sen w pojęciu Staffa to synonim życia i zarazem dźwignia tego życia. Sen poprzedzający życie potęguje je potem na obraz i podobieństwo swoje. Zbytnie tkwienie w samej tylko rzeczywistości życiowej, w jej nagich faktach, usypia wolę, obezwładnia wyobraźnię, wykastrowuje z natchnienia. Człowiek oddany na pastwę samych jedynie czystych faktów błądzi w rzeczywistości, jak we śnie, pozbawiony dynamiki przewidywania, zdany na podmuchy zdarzeń od przypadku do przypadku, od faktu do faktu. Rzeczywistość bez snu to dopiero połowa życia, życie bez snu to dopiero połowa rzeczywistości — druga jej połowa odbywa się we śnie. Sen to dopełniający element pełnego życia. Sen to niemal esencja życia. Ale i to również wyraził Staff w swojej poezji, że kto się ciągle opiera na śnie, w sen się obróci. Jednak hołdownikiem snu pozostał do końca. Trudno, z własną epoką jest się związanym, chcąc nie chcąc, pępowiną jej przyrodzonych niejako wyobrażeń, jak embrion z łonem matki.

Sen w twórczości Staffa, jako projekcja przyszłych dokonań i faktów jako przeczuwanie niewiadomego, odgrywał rolę pobudki dla zawsze skłonnej do bezruchu woli twórczej, wzmagał myśl, dopingował uczucie. I tym nie jako zniewalał poetę do czynu, oczywiście w sensie artystycznym. To poszukiwanie prawdy za pomocą snu jest jednoznaczne z wyznaniem wiary, że

nieje jeszcze rzeczywistość poza tą oglądaną co dzień, rzeczywistość, którą lko we śnie przeczuć i którą tylko snem pochwycić można, jak gdyby wszyst-, o czym można pomyśleć i co można sobie wyobrazić, choćby nawet lko w marzeniu, było gdzieś czymś rzeczywistym, albo w tym momencie awało się rzeczywistym lub kiedyś dopiero miało stać się rzeczywistością „krwi i ciała". Z tej postawy dolatuje nas echo jakby starogreckiego Platona coś jakby nowo-amerykańskiego Jamesa. Jeśli zatem chodzi o zasięg wszerz w głąb ekspansji natchnienia, o rozpiętość terenową dla inwencji twórczej, tutaj właśnie osiągnięta została pełnia, w której poczuciu mógł poeta po-iedzieć, że już do zupełnej, rzetelnej twórczości na serio posiada w swym senale duchowym wszystko niezbędne, gdyż znalazł „siebie w wieków roz-daniu ślepym, w ryku gromu, co wstrząsa oceanów łonem, w błyskawicy, pomrocz rozdziera północną" i jest „huczącym, rozpętanym morzem i bu-ą gwiezdnych wirów, potężną, wszechmocną". Skończyły się zapowiedzi, roz-częła się ich realizacja czyli istotna twórczość, którą najtrafniej w synte-cznym skrócie wyraził następujący wiersz („Przedśpiew" z „Gałęzi kwi-ącej"):

Czciciel gwiazd i mądrości, miłośnik ogrodów,
Wyznawca snów i piękna i uczestnik godów,
Na które swych wybrańców sprasza Sztuka boska:
Znam gorycz i zawody, wiem, co ból i troska,
Złuda miłości, zwątpień mrok, tęsknot rozbicia,
A jednak śpiewać będę wam Pochwałę Życia —
Bo żyłem długo w górach i mieszkałem w lasach.
Pamięcią swe dni chmurne i dni w słońca krasach
Przechodzę jakby jakieś wielkie, dziwne miasta,
Z myślą ciężką, jak z dzbanem na głowie niewiasta,
A dzban wino ukrywa i łzy w swojej cieśni.
Kochałem i wiem teraz, skąd się rodzą pieśni;
Widziałem konających w nadziejnej otusze
I kobiety przy studniach brzemienne jak grusze:
Szedłem przez pola żniwne i mogilne kopce,
Żyłem i z rzeczy ludzkich nic nie jest mi obce.
Przeto myśli me, które stoją przy mnie w radzie,
Choć smutne, są pogodne jako starcy w sadzie.
I uczę miłowania, radości w uśmiechu,
W łzach widzieć słodycz smutną, dobroć chorą w grzechu,
I pochwalam Tajń życia w pieśni i w milczeniu,
Pogodny mądrym smutkiem i wprawny w cierpieniu.

Wiersz powyższy, będący niejako kondensacją całej jego twórczości, przy-mina raczej Whitmana aniżeli Nietzschego, chociaż nawet krytyk tej miary, Stefan Kołaczkowski, czyni poezję Staffa jedynie odbiciem, albo łagodniej ówiąc „najlepszą wyrazicielką życia tych idei filozofii moralnej i prak-

tycznej, która miała największy wpływ w końcu XIX-go wieku w prądach takich, jak nietzscheanizm, dalej wywodzący się z niego, choć obcy mu pod pewnymi względami hedonizm, wreszcie estetyzm".

Warto także przytoczyć zdania innych krytyków. I tak Ostap Ortwin stwierdza, że z jednej strony „refleksyjna poezja Staffa unosi się i panuje wszechwładnie nad polem doświadczalnym jego wzruszeń i przeżyć" i że „ani w niej dopatrzeć aktów bezpośrednich, osobistych zwierzeń, obnażających się do dna wyznań, nic z pasji spowiedniczej", a z drugiej strony „twórczość Staffa nie ma w sobie nic z liryki okolicznościowej i sytuacyjnej"... Nikt chyba trafniej nie ujął obiektywnego charakteru liryki Staffa — nie jest ona ani egotyczna, ani okolicznościowa, jest właśnie obiektywna, doskonale intersubiektywna. Irzykowski zaś podkreśla specyficzną zdolność Staffa do rozumnych kompromisów z rozmaitymi, nieraz sprzecznymi prądami epoki. Tę zdolność do kompromisów podkreśla w nim także Ostap Ortwin. Dzięki niej daje się wytłumaczyć „wieczną młodość" i nigdy nie przedawnioną aktualność poezji Staffa.

Ignacy Fik stwierdza, że „twórczość Staffa jest najdoskonalszym zrealizowaniem wszystkiego tego, co było wartościowe w postawie człowieka epoki liberalistycznej. Świat Staffa mimo swej „ponadczasowości" jest najpiękniejszym pomnikiem, jaki można było wystawić kulturze mieszczańskiej. I w tym leży jego „ponadczasowa" ważność. Człowiek Staffa jest mimo pozorów pełni, esencjonalności i abstrakcyjnej reprezentatywności, człowiekiem określonym historycznie. W Staffie — wywodzi dalej Fik — ma poetycki rodowód nietzscheańska teza o amoralnym i aspołecznym charakterze twórczości poetyckiej. Staff potworzył egotystów i narcyzystów zapatrzonych w siebie i w swą sławę. Ze Staffa wywodzi się witalizm skamandrytów, wszelkie pochwały życia w jego chaosie i bujności. Staff rozkochał poetów w ich własnej robocie, w słowie".

Oto zwięzłe ujęcie kolejnych wpływów Staffa na trzy generacje poetyckie w Polsce wieku bieżącego: młodszą generację Młodej Polski z Iłłakowiczówną i Zegadłowiczem na czele, skamandrytów i awangardę. To samo także potwierdza w bardzo wnikliwym studium o poezji Staffa w zeszycie I-szym „Twórczości" z 1948 roku Krystyna Kuliczkowska, nazywając go „poetą rozumnego kompromisu" i stwierdzając, że z każdorazowego kompromisu poezji Staffa z kolejną generacją naszej epoki wychodziła ona zwycięsko odmłodzona i żywotna. Nie darmo też nazwał Staff trafnie poezję swoją „czuwaniem o brzasku".

O tej czujności Staffa świadczy nie tylko proteuszowość tematyczna jego wierszy, ale i liczne ślady pokrewieństw jego liryki zarówno z prądami rodzimej jak i obcej poezji. Proszę zwrócić uwagę, że nie tylko „Przedśpiew" przywodzi na myśl Whitmana, ale wcześniej jeszcze wiersz „Drogowskazy" z „Dnia duszy" przypomina znów jakże głośny w owym czasie „Statek pijany" Rimbauda. Prócz niezwykłego uwrażliwienia, świadczy to o niepospolitym ładunku intelektualnym poezji Staffa. Już Stanisław Brzozowski zwró-

ł uwagę na ważny udział świadomości w liryce Staffa. „Akt ustanawiający dywidualność — pisał — jest bezwiedny. Staff pragnie uczynić go świado-ym, pragnie, aby najistotniejszy czyn, stanowiący podstawę wszelkich dal-ych czynów i ich ograniczenie, był wypływem samowiednego wyboru. Do-naje się wrażenia, że Staff jest ucieleśnieniem samowiedzy kultury współ-zesnej. Każdy jego nastrój jest transpozycją uczuciową jakiegoś jej zagadnie-a... Gdy z właściwą sobie, a tak niepospolitą czujnością śledzi za najlżej-ymi, ledwie pochwytnymi drganiami budzących się w jego wnętrzu możliwo-i duchownych, gdy utrwalić usiłuje w symbolu odcienie uczuć rzadkich łatwo przemijających tego wszystkiego, „co pierzchliwe i co przelotne i jak rzeżyty dzień niepowrotne", niemal zawsze wtedy ścieżynka taka, która duszy jego się rozchyla, prowadzi poprzez nią aż w głąb epoki". Staff każdym okruchu swej twórczości pragnie świadomie kształtować swój świat oetycki — to go właśnie łączy z awangardą a poprzez nią z całą nowoczesną oezją.

Ten element samoopanowania intelektualnego, ten udział świadomego ry-oru w twórczości Staffa zrodził nieuzasadniony u niektórych krytyków sąd rzekomym chłodzie jego liryki. Zwłaszcza Irzykowski zdaje się godzić utartym przesądem, jakoby Staff był „chłodny", sądząc o tym zapewne klasycznej jego formy, jak gdyby nie istniały sublimacje ognia i jego roz-czne transformacje. Na określenie tej strony utworów Staffa najodpowied-iejszym wydawałby się raczej aforyzm Tadeusza Peipera, że proza nazywa zeczy po imieniu, a poezja daje ich ekwiwalencje. Na tym zresztą zawsze po-gała istota poezji. Ze zlekceważenia, być może, tej podstawowej zasady przy mawianiu poezji Staffa wynika następny nieumotywowany całkiem sąd Irzy-owskiego, jakoby twórczość Staffa wyróżniała się zupełnym brakiem ele-entu erotycznego, jak gdyby on nie mógł się przejawiać w formach bardziej yskretnych, nie tylko w stylu Przybyszewskiego lub Żeromskiego. Tymcza-m niewielu z poetów polskich, nie wyłączając Tetmajera, dorównywa pod ym względem Staffowi, oczywiście jeśli się spojrzy na jego twórczość pod ątem nie tylko tego, co sam chciał powiedzieć, ale i przede wszystkim z punktu idzenia tego, czego nie zamierzał, a tylko mimo woli wypowiedział pod po-acią przypadkowych zestawień, gry słów, wyobrażeń, skojarzeń, symbolów, tuacyj i snów. Wydarcie sobie oczu przez Grajka z „Godiwy" jest pod tym zględem charakterystycznym i zdecydowanie mówiącym szczegółem. Zaś iedy Leofryk każe Godiwie pójść do gości i przy nich się obnażyć, to ten agment zdradza cały kompleks zagadnień natury erotycznej. U Hebbla prze-eż w „Gegesie i jego pierścieniu", aczkolwiek w odmiennych nieco propor-ach, podobną mamy sytuację.

Wyobraźnia poetycka Staffa tak bogata, złożona i przetwórcza, powinna yła znaleźć już badacza co najmniej takiego jakiego Wyspiański znalazł cho-ażby w Henryku Balku, albo nawet i przede wszystkim takiego, jakiego łowacki znalazł ostatnio w Gustawie Bychowskim. Twórczość Staffa, jego ół wieku trwające sny o potędze, ich symbole i alegorie, cóż to za niewyczer-

pane źródło dla wszelakiego rodzaju nie tylko estetów, nie tylko psycho-, ale i zwykłych analityków! Złożoność psychologiczna, mająca w Staffie tak klasycznego przedstawiciela, czyni jego poezję zjawiskiem *par excellence* nowoczesnym. Najbardziej bowiem niepozorne słowo Staffa trzeba brać jako symbol, jako odpowiednik czegoś, co nie zostało wyrażone wprost, a tylko pomyślane, czasem nawet jedynie odczute lub przeczute. Najdrobniejsze drgnienia psychiczne układają je w wierszach w najróżnorodniejsze desenie i hieroglify skojarzeniowe dźwięków i rytmów. Stąd ta tytaniczna praca Staffa nad doborem słów, ich współbrzmieniem, ich rytmiką, kadencją, konstrukcją i obróbką wierszy w ogóle. Leopold Staff w okresie największego zaniedbania pracy nad słowem, w okresie młodo-polskiej biegunki słownej, przywrócił wiarę w słowo, ująwszy je w świadomy rygor i porządek.

Żaden chyba z poetów polskich nie włożył tyle wysiłku w samo rzemiosło poetyckie, co Staff. Istny Flaubert mowy wiązanej. Stąd właśnie to opanowanie, które dla wielu wydaje się chłodem, stąd ta statyczność, ta powściągliwość i ten namysł przed każdym problematem, mającym wejść w tok mowy wiązanej. Brak u Staffa nagłych wybuchów, nieoczekiwanych wyskoków, nieuzasadnionych zwrotów i przejść, będących wynikiem nieopanowanego ognia wewnętrznego, nieposkromionego temperamentu twórczego. Pod tym względem pewne analogie łączą jego poezję z prozą Zofii Nałkowskiej. Staff nie na próżno przed napisaniem pierwszego wiersza położył serce na kowadło, aby było „hartowne, mężne". Znosił bohatersko wszystkie od wewnątrz uderzenia ciemnych wulkanicznych impulsów, aby je tym dokładniej rozłożyć na klasyczne akcenty rytmicznej harmonii. To zazwyczaj uchodziło powszechnej uwadze. Uważano bowiem, że jeśli wiersz jest urywany, skoczny, nierównomierny, to zdradza właśnie duszę wybuchową, gorącą, „ognistą" — jeśli stateczny, poważny i równy — chłodną.

Nie uwzględniano tutaj nastawienia samego autora do własnego utworu i nie doceniano wynikającej stąd jego pracy. Trud, że tak powiem, kształtotwórczy poety był tutaj zupełnie ignorowany. A to jest właśnie przyczyną pośredniości poezji Staffa, która to pośredniość zdecydowała o spokoju i klasycznym umiarze jego poezji.

Brak bezpośredniej, natychmiastowej reakcji twórczej na takie zjawiska społeczne, jak np. ruch rewolucyjny 1905 roku, zdawał się potwierdzać jeszcze jeden przesąd, jakoby Staff podobnym odczuciom był obcy, chociaż dali im wyraz tacy ezoteryści jak chociażby Tetmajer i Kasprowicz. Byłoby to sprzeczne z jego dotychczasową postawą i założeniem twórczym oraz panteistyczną apoteozą życia, a przede wszystkim z zasadniczym charakterem jego poezji, poezji akompaniamentu. Mamy na szczęście dowody podobnych odczuć w jego „Gniewie sprawiedliwym", którego część druga brzmi:

O, bracie robotniku, z młotem i w fartuchu!
Wulkanem są warsztaty i kopalnie ciemne.
Gniotące jarzmo pracy i złoto nikczemne
Brzemieniem na twej myśli leżały i duchu.

Lecz dusza twa u słońca była na podsłuchu
I zaraźliwe światło wniosła w twe podziemne
Nory, i rozpętała twe/dłonie najemne...
Zbledli, którzy trzymali ciebie na łańcuchu!

Ramię swoje, nabrzmiałe siłą w żarach hucisk
Wznieś i sądź krwi wyrokiem niewolę i ucisk,
I tych, co gnuśność swoją tuczyli twym potem.

Za dłoń chwytają ciebie i uściskiem bratnim
Zwą uścisk ten. Wiedz! Dzierżą ją skurczem ostatnim
Strachu, widząc, że groźnym uzbrojona młotem!

Fakt, że cykl o powyższym tytule przesunął poeta do kilkanaście lat późiej ogłoszonej „Tęczy łez i krwi", tłumacząc to pokrewieństwem tonu, nie poinien nikogo dziwić, choćby z tych samych względów, z jakich Wyspiański sunął potem pewne fragmenty o proletariacie z pierwszego wydania swego Wyzwolenia". Rewolucja 1905 roku zawiodła tych, którzy w niej upatrywali rzede wszystkim nadzieje wyzwolenia z niewoli narodowej. Mieszczaństwo ciąż jeszcze, niepoprawne w swoim myśleniu, oddzielało wyzwolenie narowe od rewolucji socjalnej.

Poza tym panowało wtedy, podobnie jak dziś, nadużycie tego tematu w poei, dlatego też każdy szanujący się poeta unikał go. Jedynie wojna i fakt niedległości naszego kraju przełamały tę niechęć i zostawiły dość trwały ślad „Tęczy łez i krwi". Nie mógł poeta zmilczeć, kiedy spostrzegł jak:

Padają w proch tronami wywyższeni
I wydźwignięci są niewolni i niscy!
Zło przegniło u własnych korzeni!
Stała się rzecz większa niż my wszyscy!

I odtąd pójdzie już Staff ścieżkami skromności i pokory niemal ewangeliczej. Dawniej tę „rzecz większą niż my wszyscy" zastępowała poezja, teraz poezja ała się tej „wielkiej rzeczy" nie tylko elementem niczym nie zastąpionym niezbędnym, lecz jednym z wielu składnikiem, zmieniła się z czegoś odświętego i uroczystego w coś zwykłe i codzienne, nabrała przez to, jakby powieział autor „Czarnych skrzydeł", patosu codziennej prostoty, co jest przecież ecyficznym rysem poezji współczesnej, rozlała się po szerokich i zakurzonych ieżkach powszedniego życia; poeta poczuł się człowiekiem zwykłym, jednym wielu, pełniącym swój „nakaz" na wydzielonym przez los odcinku nieskończoności zjawisk. Teraz mógłby słowami Grajka z „Godiwy" powiedzieć o sobie i o swojej poezji, że:

Coś niezwykłego stało się na świecie,
Coś się wielkiego stało! Tak wielkiego!
Kto był pośledni, nie jest już pośledni,
Kto dźwigał klątwę, z tego klątwę zdjęto...
Dzień żaden odtąd nie będzie powszedni,
Święto już odtąd dla mnie, co dzień święto...

Ten zasadniczy przełom w twórczości Staffa zauważył wnikliwie i podkreślił Stefan Kołaczkowski, stwierdzając, że poeta idzie odtąd „samotny, bez lśniącej zbroi, bosymi stopy polną ścieżką". To poprzestanie na sobie nie wynikło z rezygnacji, lecz tylko ze świadomie postawionego założenia, początkowego jeszcze postulatu: myśl i sen. Najtrafniej postawę poety, zdaje się, wyraził sędziwy Aleksander Brückner w „Dziejach Literatury Pięknej w Polsce", kiedy pisał: „Tajemnicą czaru Staffa jest wyzwalająca moc pieśni. Wśród Młodej Polski on jeden chwalca życia we wszystkich jego objawach, wolny od pesymizmu i zwątpienia. Już przed rokiem 1918 nie było nigdy u niego słychać brzęku kajdan, nie miotał się w rozpaczy jak Kasprowicz, ani szalał zmysłami jak Tetmajer, ani się z śmiercią kumał jak ich tylu, ani we łzach roztapiał jak Słoński, ani gubił w nadgwiezdnych przestworzach jak Miciński. Nie chłodny jak Asnyk, ani rozlewny jak Konopnicka, godził jasność myśli, tkliwą uczuciowość, nadmierną wrażliwość z nadzwyczajnym kunsztem słowa, rzeźbą wiersza i zwrotki. Nie kuł nowych wyrazów jak np. Leśmian, ale zawładnął całym ich bogactwem. Wysoka kultura, znawstwo literatur, smak wybredny, mile pociągająca skromność, wszystko to jednało mu od razu zwolenników. Z Młodej Polski on jeden przeszedł i wcielił się w Najmłodszą. Tonów ludowych nie próbował; maski nie wkładał żadnej. Zaczyna wiersz spokojnie, nieraz wręcz prozaicznie, aby się coraz wyżej wznosić..."

„Raj mój spoczywa w cieniu mego miecza", rzekł Staff, a mieczem dla poety jest jego pióro, i nie wkracza nigdy na teren, którego nie zdobył uprzednio trudem swej twórczości. Rzetelność i niezwykła siła panowania nad sobą, moc woli w odniesieniu do świata zjawisk zewnętrznych, przejawiająca się w solidności rytmu, rymu, sonetu, wyrafinowanej formy i całej upartej od początku „mowy wiązanej", jako pokonywanie w sobie oporu, jako dążenie po linii największej przeciwsiły, jest ostatecznym i najchlubniejszym wydźwiękiem trudu twórczego Staffa. To decyduje o jego nowoczesności i aktualności, ten właśnie instynkt ciągłego budownictwa, konstrukcji i wytrwałej koordynacji wszelakich zjawisk, aż do najintymniejszych uczuć włącznie. Ta nieustanna zaciekłość eksploatacyjna, to niezmożone nigdy parcie wprzód, wyrażające się zarówno w wierszach samych, w dramatach o różnej formie i tematyce, jak i w tak rozlicznych i różnorakich przekładach. Temu organizowaniu uczucia jednostkowego i społecznego — i panowaniu nad nim zawdzięcza Staff to, że do pokrewieństwa z nim i jego wpływu na siebie tak chętnie, a nawet chełpliwie przyznają się poeci młodzi i najmłodsi. Tym właśnie Staff jakby przerósł swoją epokę i długo jeszcze będzie szkołą moralności twórczej i rzemiosła poe-

yckiego, gdzie więcej trzeba istotnie żyć życiem niż wierszami. Olbrzymi dobek przekładów Staffa zdaje się świadczyć o tej właśnie żądzy życia poza ierszami, gdyż poeci żyjący tylko samą poezją piszą zazwyczaj złe wiersze.

Pierwsze swoje utwory zaczął Leopold Staff drukować w roku 1898 w czaopiśmie akademickim o charakterze artystyczno-literackim „Młodość". Od tego zasu upłynęło lat pięćdziesiąt, a żywotność poety zdaje się nie mieć końca. Któż drugi w dziejach liryki polskiej pisał nieznużony przez lat pięćdziesiąt vciąż świeże i zawsze aktualne wiersze? Pod skrzydłem staffowskiej twórczoci, w cieniu jego pióra, wychowało się i dojrzało niejedno już pokolenie. Półviekowy trud jego wydał owoce. Na współczesnym ugorze poezji polskiej jest raczem, który w zbożnym skupieniu niejedną zapiekłą skibę mozolnie już odvrócił i niewyczerpany dotąd jeszcze odwraca. Ślad trwały wyrzeźbił zarówno v historii literatury, jak i w sercach współczesnych mu pokoleń.

JAN BIAŁOSTOCKI

„KINOMALARSTWO" I FILM O SZTUCE

I

Związki filmu ze sztukami plastycznymi są bardzo różnorodne. Filmowiec wkracza niekiedy w zakres twórczości plastycznej produkując obrazy zwane „kinomalarstwem" *(cinépeinture)*, które są dynamicznym odpowiednikiem malarstwa, szczególnie abstrakcyjnego. Film sam bywa więc plastyką.

Z drugiej strony rozmaite zjawiska związane ze „sztuką" — obiekty, artyści, ich praca, stają się przedmiotem zainteresowania filmu. Sztuka bywa tematem filmu.

Pierwszy Międzynarodowy Kongres Filmu o Sztuce, który obradował w Paryżu w końcu czerwca 1948, umożliwił syntetyczny przegląd dotychczasowych wyników pracy na tym polu, dał malarzom, krytykom, filmowcom i historykom sztuki możność wymiany poglądów na teorię i praktykę filmu zajmującego się sztuką. W czasie dyskusji René Huyghe, Paul Haesaerts, Pierre Francastel, Lionello Venturi sformułowali wiele istotnych zagadnień.

Wielką również zasługą organizatorów Kongresu było zgromadzenie ogromnej ilości filmów, które wyświetlano przed uczestnikami Kongresu. W ciągu czterech wieczorów przez ekran *École du Louvre* i *Musée de l'Homme* przesunęły się fragmenty kilkudziesięciu obrazów filmowych o rozmaitym charakterze i nierównej wartości.

Wspomniana na wstępie wielostronność związków filmu z plastyką znalazła swój wyraz w tym, że wśród demonstrowanych obrazów jedne były dziełami „kinomalarstwa", inne zaś filmami poświęconymi zabytkom, artystom albo rozmaitym zagadnieniom historii sztuki czy krytyki artystycznej. Różnorodność a nawet rozbieżność zaprezentowanego materiału zachęca i upoważnia do kilku analiz i refleksji natury klasyfikacyjnej.

II

Dobór filmów należących do pierwszej z wyróżnionych kategorii był dość przypadkowy. Demonstrowano stare filmy trickowe, filmy z pogranicza surrealizmu, filmy abstrakcyjne. Nie chcemy tu rozważać zagadnień „sztuki filmowej", jako odrębnego typu twórczości. Toteż zajmiemy się jedynie tą kate

orią utworów, które wyraźnie pozostają w niezaprzeczalnych, silnych związach z malarstwem współczesnym, adaptując jego repertuar formalny lub jego założenia i tendencje. Są to filmy operujące zespołami elementów nie przedstawiających, oparte na muzycznych koncepcjach kompozycyjnych, wykorzystujące właściwą kinematografii zdolność dynamizacji układów form wizualnych. Wśród obrazów wyświetlanych w Paryżu można wyróżnić takie, które zestawiają swobodnie następujące po sobie formy „abstrakcyjne", oraz inne, które zdradzały tendencje wiązania tych form w ciągi oparte na asocjacjach programowych i symbolicznych. Pewne skojarzenia treściowe czy nastrojowe przejawiały się zresztą prawie zawsze, szczególnie przy oglądaniu filmów opatrzonych bogatą ilustracją muzyczną. „Programowe" utwory pokazali Franciz Valensi i Amerykanin Francis Lee. Programowość tę widać w tytułach (*Une journée* Lee'go), lub w narzucających się, banalnych zresztą aluzjach symbolicznych i przedmiotowych.

Pokazane filmy można również analizować z punktu widzenia środków, którymi je budowano. Są to środki: 1) plastyczne, 2) kinematograficzne. W pierwszym wypadku do budowania ciągu form ruchomych używa się malarstwa czy rysunku, w drugim — materiał konstrukcyjny stanowią zdjęcia filmowe.

Wśród filmów komponowanych środkami plastycznymi można wyróżnić po pierwsze utwory graficzne, operujące układami białych i czarnych linii lub plam (jeden z filmów duńskich). Inny rodzaj stanowią utwory malarskie, budowane z układów linii i plam kolorowych (Amerykanie), niezróżnicowanych pod względem faktury. Filmy tego typu faworyzowały surowe przeciwstawienia form określonych geometrycznie. Trzeci typ można nazwać „faktuowym" lub „materiałowym" (filmy Howarda). Operuje się tu przeciwstawieniem kształtów, kolorów i rodzajów materii, osiągając duże bogactwo plastyczne. Ten typ filmu stoi u progu abstrakcji, wkraczając niekiedy w funkcje odtwarzające dzięki stosowaniu faktury, która narzuca skojarzenie z określonymi materiałami. Zbliża się też do filmów fotograficznych, „abstrakcjonizujących". Obrazy ostatniego rodzaju dawały chwilami dość intensywne zadowolenie estetyczne, w przeciwieństwie do utworów operujących jedynie formami geometrycznymi.

Filmy oparte na układach zróżnicowanych fakturowo operowały również mość „naturalistycznym" repertuarem form, wyraźnie widać było, że formy te pochodzą ze świata roślinnego czy krystalicznego. W filmach czysto abstrakcyjnych stosowano niekiedy metodę następstwa kształtów nieruchomych; kiedy indziej przekształcenia form miały charakter niespodziewany, mechaniczny: ostatni zaś typ utworów ukazywał elementy, które podlegały przemianom o charakterze ciągłym, niejako biologicznym. W ten sposób właśnie budowane były filmy Francisa Lee. Tutaj dochodził jeszcze moment, nikłego zresztą, napięcia dramatycznego, powstającego na skutek wprowadzenia wolnego, poruszającego się elementu, ogniskującego na sobie uwagę widza.

W przeciwieństwie do obrazów ostatnio omawianych film Fernanda Légera „Mechaniczny balet" (1924) został zrealizowany środkami typowo filmowymi. Léger komponuje film zestawiając ciąg obrazów fotograficznych, które w rozmaity sposób zniekształcają formy przedmiotów pospolitych. Można tu wyróżnić pięć rodzajów deformacji. Widok obiektów ulega przemianie na skutek ujmowania ich 1) w ruchu, 2) w dużym powiększeniu, 3) we fragmentach, 4) w niezwykłym położeniu, 5) w specjalnym oświetleniu. Głównym wszakże sposobem stosowanym przez Légera było zniekształcenie przez ruch. Maszyny i przyrządy, obracające się wiertła i uderzające tłoki, biegnące wrzeciona i pasy transmisyjne tworzyły formy nowe i dynamiczne. Film Légera wprowadzał też na przemian z fotografią czyste figury geometryczne biało-czarne (nieruchome), posługiwał się napisami, zdjęciami trickowymi i normalnymi postaci ludzkich, twarzy oraz ich fragmentów. Skutek ten, iż odnosiło się wrażenie, że kompozycja obrazu jest przypadkowa. Pewne elementy powracają zresztą co jakiś czas, upodabniając metodę budowy (w sposób zresztą dość prymitywny) do zasad muzycznych. Podobnie komponowane są filmy abstrakcyjno-malarskie, gdzie powtarzające się całe zespoły ruchów, całe ciągi przekształceń form przestrzennych tym bardziej naprowadzają na muzyczne analogie.

Bardzo złożony typ strukturalny reprezentował jeden z filmów duńskich; koncepcja abstrakcyjna współdziałała tam z przedstawiającą, rysunek z fotografią, deformacja z naturalistycznymi zdjęciami, bogactwo faktury z biało-czarnymi plamami. Interesująco użyto również ruchomych zdjęć rentgenowskich.

Omówione filmy posiadały na ogół wszystkie cechy utworów eksperymentalnych, żaden z nich nie był osiągnięciem obiektywnie wybitnym. Filmy te interesują jedynie jako próby i innowacje. Prawie każdy jest nową koncepcją techniczną, której jedyny walor leży w nowości i która nie da się powtarzać bez znudzenia. Doznania estetyczne powstające przy oglądaniu tych utworów są bardzo ubogie. Wartość i doniosłość „kinomalarstwa" nie dorównuje w żadnym z demonstrowanych utworów walorom malarstwa abstrakcyjnego.

III

Znacznie bardziej interesującą i budzącą nadzieję dziedziną jest kinematografia, która zajmuje się sztuką jako tematem. Rozmaitość filmów poświęconych sztuce jest, oczywiście, podobnie wielka jak bogactwo zjawisk związanych ze „sztuką". Wśród wielkiej ilości wyświetlonych w Paryżu filmów da się wyodrębnić szereg kategorii, a to ze względu na zadanie stawiane sobie przez producentów filmu, ze względu na metody kompozycyjne, na koncepcję i na typ elementów strukturalnych, używanych do budowy obrazu.

Zadanie pociąga za sobą metodę, która pozwala na jego realizację, ale analogiczne cele można też osiągać rozmaitymi sposobami, ten sam temat może inspirować filmy konstruowane z zupełnie innego materiału. Film interesuje się

dziełami sztuki w sposób rozmaity. Utwór artystyczny może być sam w sobie tematem filmu. Z drugiej strony może być materiałem pomocniczym, ilustrującym temat innego rodzaju. Można więc odróżnić utwory kinematograficzne przedstawiające dzieła sztuki ze względu na zainteresowanie się nimi właśnie, i filmy, które posługują się dziełami sztuki ze względu na inne motywy.

Celem pierwszych jest prezentacja obiektu artystycznego, wyjaśnienie, komentowanie, interpretacja; cele drugich bywają rozmaite: dydaktyczne, estetyczne, propagandowe. W ścisłym znaczeniu termin „film o sztuce" należałoby stosować tylko w pierwszym z ostatnio wyróżnionych przypadków.

Pierwsza grupa filmów o sztuce są to więc utwory prezentujące zabytek czy zespół zabytków. Architektura, rzeźba, malarstwo, rysunek, grafika, przedmioty przemysłu artystycznego a również ogród, kompleks urbanistyczny, wykopalisko — wszystko to może być tematem filmu.

Prezentację podejmuje się w różnych celach. Pojawia się tu cała skala możliwości, podobnych nieco do tych, które istnieją w krytyce artystycznej. Jest to skala od referatu do impresji, od przedstawienia do interpretacji. Interpretacji zdecydowanej, subiektywnej, artystycznej, opartej na własnej koncepcji całości, w przeciwieństwie do naukowej, ścisłej, tradycyjnej, formalnej czy ikonograficznej interpretacji w wypadku stanowiącym przeciwieństwo ujęcia pierwszego typu.

Niekiedy autor filmu rozumie swoje zadanie w sensie dydaktycznym: prezentując zabytek poucza i wyjaśnia, tworzy film pomocniczy dla nauki historii sztuki. Kiedy indziej stawia sobie wyłącznie cele estetyczne: chce dostarczyć widzowi substytutu autentycznych wrażeń. W praktyce filmy poświęcone zabytkom łączą zazwyczaj cel dydaktyczny z celem estetycznym. Ale istnieją również formy względnie czyste. Włoski obraz Sorellego o budowniczych i dekoratorach Cosmasach jest przykładem utworu dydaktycznego poświęconego grupie zabytków architektury. Cały nacisk położono tu na wyjaśnienie, ukazanie elementów charakterystycznych ze względu na rozwój stylistyczny, zgromadzenie obfitego repertuaru form genetycznych oraz analogii.

Również filmy André Cauvina o tryptyku gandawskim van Eycka i o obrazach Memlinga, mimo subtelnej prezentacji i doskonałej ilustracji muzycznej (oryginalne kompozycje autorów flamandzkich XV wieku), wyraźnie służą tendencji dydaktycznej, rozumianej informacyjnie i naukowo. Natomiast szwajcarskie filmy poświęcone opactwom i zamkom zabytkowym, świetne utwory czeskie o kościele romańskim św. Jerzego na Hradczynie i o Pradze barokowej, belgijski film o wielkim rynku w Brukseli, stanowią przykłady utworów o charakterze mieszanym.

Zakres i rodzaj tematu są bardzo rozmaite, mogą obejmować jeden obiekt lub zespół zabytków. Filmy o kościele św. Jerzego lub o ołtarzu van Eycka należą do pierwszego rodzaju. „Praga Baroku", i „Madonny Memlinga" są przykładem drugiego. Gdy tematem jest grupa zabytków, związek między nimi bywa rozmaity: przestrzenny (rynek w Brukseli), stylistyczny (barokowe za-

bytki Pragi), gatunkowy i rozwojowy (film Daumana o historii karykatury, film indyjski o architekturze dawnych Indii), wreszcie genetyczny (utwory stworzone przez jednego artystę).

Pokazanie jakiejś całości rozwojowej dzieła malarza, przekonywające nakreślenie konsekwentnego następstwa obrazów, są to zadania niezwykle ponętne dla filmowca zajmującego się sztuką. Obraz Cauvina o Memlingu, nakręcony w 1936 r., był wedle słów autora nieśmiałą próbą. Nie skusił się o stawianie koncepcji sztuki brugijskiego malarza. Pokazywał obrazy i komentował je, zwracając uwagę na sprawy najważniejsze. Jedynym konsekwentnym filmem poświęconym całości rozwoju artysty jest „Van Gogh", zrealizowany również w 1936 r. przez Braumbergera według scenariusza Diehla i Hessensa. Film ten jednak, podobnie jak dzieła osnute przez Emmera na kanwie fresków Giotta czy Carpaccia, nie jest ściśle prezentacją zabytku, lecz świadomą interpretacją. Francuzi budują koncepcję dzieła van Gogha na tle jego życia, Emmer tworzy nowe, poetyckie ciągi obrazów w oparciu o freski *Trecenta* czy *Quattrocenta*. Cel tych filmów wykracza poza prezentację. Wrócimy do nich za chwilę.

Zainteresowanie twórczością artysty współczesnego prowadzi do zainteresowania jego osobą, życiem i metodą pracy. Film staje się tu narzędziem pomocniczym, dokumentarnym historii sztuki, pokazuje żywego, malującego Matisse'a czy Lurçata. Zdaje się, że w niedługim czasie sporo filmów tego rodzaju zostanie zrealizowanych. W przygotowaniu jest francuski „Braque" i belgijski „Ensor". Doniosłość tych reportaży-dokumentów jest nieoceniona.

Inne zadanie, jakie podejmuje film, to inicjacja w sztukę. Zadanie trudne i jak dotąd niewypełnione. Może podejmie je obraz przygotowany we Francji według ostatniej, interesującej książki André Malraux *Psychologie de l'Art*.

Wielu uczestników kongresu podkreślało ogromną rolę, jaką może odegrać kinematografia w zakresie dydaktyki plastycznej. René Huyghe szczególnie trafnie sformułował wielkie zalety filmu jako pośrednika pomiędzy utworem plastycznym i odbiorcą sztuki. Obiektyw filmowy może kierować oko widza na elementy istotne, może wydzielać fragmenty, uwidaczniać linie strukturalne, podkreślać kompozycję, organizować obserwację. Film pozwala na natychmiastowe porównania, zestawienia i konfrontacje. Paul Haesaerts (*Arts*, 25. 6. 48) podaje przykłady rozmaitych metod, jakimi może posługiwać się filmowiec w celu wyjaśnienia i komentowania dzieł sztuki. Podział ekranu na partie, w których pojawiają się równocześnie obiekty pozostające w jakichś zmiennych stosunkach, pozwala na wyraźne i przekonywające uwidocznienie przemian zachodzących między nimi.

Im bardziej techniczną i „fachową" inicjację przyjmiemy za cel filmu, tym większa rola przypadnie specjalnym sposobom kinematograficznym. Zdjęcia rentgenowskie, mikroskopowe, zdjęcia przy bocznym świetle, w promieniach podczerwonych, zdjęcia z miejsc niedostępnych normalnie dla widza przy ba-

aniu architektury, zdjęcia lotnicze przy zabytkach prehistorycznych, przy wy-opaliskich i zespołach urbanistycznych, — cały arsenał możliwości filmowych a się tu uruchomić, aby wydobyć najistotniejsze cechy obiektu, ułatwić jego rozumienie, naprowadzić na właściwą drogę, która pozwoli odbiorcy na prze-ycie właściwych doznań estetycznych a studiującemu na zapoznanie się z fak-ami niedostępnymi na innej drodze. Film dydaktyczny może nauczyć patrzyć, oże nauczyć myślenia plastycznego.

Niestety, demonstrowane podczas kongresu przykłady produkcji amerykań-kiej były dość odstraszającym przykładem filmów tego rodzaju. Na tym polu adania są jeszcze liczne i skomplikowane. W grupie filmów pokazujących zieła sztuki nie dla nich samych, lecz w innych celach, można wyróżnić kilka ypów. Są to utwory kinowe poświęcone historii lub historii kultury, jak fran-uski cykl Pierre Bauera *En même temps*, jak znakomity film belgijski Jean Cleinge'a *Héritiers du Passé*, opatrzony komentarzem wybitnego uczonego Paul ierensa. Dzieła sztuki, zabytki architektury, ryciny w równym stopniu, jak ejzaże, prospekty i dokumenty są tu ilustracją słów opowiadacza.

Podobny utwór to „Życie i śmierć Etrusków" wedle tekstu Emilia Cecchi. lustracyjną rolę grają również obiekty przemysłu artystycznego w polskim Biskupinie" (który ma charakter reportażu z wykopalisk), a zabytki archi-ektury i rzeźby w „Ziemi Lubuskiej". Inne wreszcie utwory oparte są na kon-epcji ikonograficznej. Przedstawiają legendę św. Urszuli czy Madonny (jak filmach Emmera czy Pucciego), lub rekonstruują przebieg średniowiecznej itwy (Emmer — *I guerrieri)*. W tym celu sięgają do twórczości rozmaitych ma-arzy. „Rycerze" Emmera zbudowani zostali z utworów Ucella, Martiniego, iero della Francesca. Piękny film włoski o jasełkach ożywia stare kukiełki dgrywające misterium „Narodzenia".

IV

Aby przeciwstawić filmom prezentującym, informującym, dydaktycznym — lmy twórcze, interpretujące, poetyckie, należy zanalizować metody, jakimi osługują się producenci budując swe obrazy poświęcone sztuce. Nawet bo-iem filmy dokumentarne, jak już wspomnieliśmy, obok metody obiektywnej osługują się prezentacją malowniczą (*pittoresque*, termin Francastela).

Można bowiem, zgodnie z powyżej podaną charakterystyką, starać się o po-azanie zabytku w sposób najlepiej uwidaczniający jego zadanie, funkcję, ge-ezę, można podkreślać elementy strukturalne w architekturze, dbać o uwy-atnienie kompozycji w malarstwie, o takie oświetlenie rzeźby, aby ukazywało w widoku jak najbardziej charakterystycznym. Z drugiej jednak strony wiera się pole dla swobodnej twórczości filmowca. Świat sztuki jest równie ełen niespodziewanych treści, jak świat natury czy ludzi. Autor filmu podej-uje niekiedy prezentację znanych obiektów w sposób możliwie niezwykły, owy, nieoczekiwany. Operując fotografiami z takiej perspektywy, zdjęciami

rotacyjnymi, fragmentami, zbliżeniami, fantastycznym oświetleniem — daje nieznany i ciekawy obraz kościoła, rzeźby i dzieła malarskiego, choć niezgodny że stylem, strukturą, tradycją. Prof. Francastel przestrzegał przed nadużywaniem fragmentów. Istotnie, metoda zdjęć częściowych, wprowadzoną od lat dwudziestu, stanowi znakomite narzędzie pracy, uwidaczniające nie dostrzegane przedtem fragmenty, ale zawiera też niebezpieczeństwa, grozi poważnymi nadużyciami. Film ukazujący kapitel, kopułę i portal nie daje obrazu zabytku. Tym bardziej doniosłe jest odróżnienie metod i zadań. O ile można by kwestionować metodę subiektywną w filmach prezentujących dzieła sztuki, o tyle utwory kinowe o nazwach: „Pasja Chrystusa" (Emmer wedle Giotta), „Legenda św. Urszuli" (Emmer wedle Carpaccia) zakładają z góry swobodę interpretacji obrazów fotografowanych.

Dokładna analiza metod kompozycyjnych omawianych filmów o sztuce musi wyjść z rozróżnienia kilku rodzajów zasadniczo odmiennych elementów strukturalnych (wizualnych), którymi one operują. Są to zdjęcia filmowe

1) zabytków architektury i rzeźby,
2) dzieł malarstwa i grafiki,
3) pejzażu,
4) człowieka.

Drugi rodzaj elementów posiada zupełnie zasadnicze znaczenie, wyróżniające go z zespołu pozostałych. Architektura, pejzaż i człowiek istnieją jako trójwymiarowe obiekty w jednakowej przestrzeni, normalnie nas otaczającej, podlegają prawom optycznym, gdy na nie patrzymy. Przestrzeń ta i bytujące w niej przedmioty są oddawane przez aparat fotograficzny z niewielkimi deformacjami w zdjęciach fragmentarycznych. Oglądając ciąg tych zdjęć na zasadzie ruchu obiektywu, na zasadzie porównania i przyzwyczajenia rekonstruujemy tę przestrzeń jako istniejącą poza prostokątnym wycięciem ekranu.

Ale gdy przez ekran przesuwają się obrazy Ucella, Giotta czy van Gogha, widz, na zasadzie analogii do wypadku poprzedniego, zostaje niejako wciągnięty w przestrzeń nową, w rekonstruowaną z fragmentów, własną perspektywę fresków padewskich czy arlezjańskich obrazów. Sugestywności perspektywy obrazu sfilmowanego nie da się porównać z działaniem obrazu oglądanego w rzeczywistości. Obraz ukazany na ekranie jako płótno wiszące w ramie na tle ściany jest nadal interpretowany jako obraz. Ten sam utwór wypełniający cały ekran, ukazujący się częściowo, przesuwający się, poddany ruchom spojrzenia sugeruje istnienie innej przestrzeni, w której się rozciąga. Przestaje być obrazem, staje się fragmentem jakiejś imaginatywnej rzeczywistości. Przesuwanie się ogniska obiektywu od głębi ku brzegom sceny, koncentrowanie spojrzenia na szczegółach pejzażu w dalekiej partii tła (na tryptyku van Eycka) wędrówka wzroku po komnacie św. Urszuli, rozległy widok wzgórz i cyprysów pod falującym, kaligraficznym niebem — budują jakiś świat Carpaccia czy van Gogha, obdarzają życiem powierzchnię barwną czy nerwową linii rysunku, restytuują własną geometrię i własną atmosferę.

Artysta typu Emmera umie poddać się działaniu tego dziwnego prawa. Ale nie też wykorzystać je w sposób mistrzowski. Emmer operuje tylko jednym pem wyróżnionych elementów. Nie miesza go z innymi, co pozwala mu na dowanie całości jednolitej, na tworzenie kompozycji obdarzonych własnymi ymiarami.

Emmer wybiera w zastanym świecie Giotta czy Boscha tak, jak każdy órca wybiera w zastanym świecie możliwych przedmiotów, gestów i słów. ybór Emmera jest ograniczony, ale elementy, wśród których go dokonuje, zbudowane przez Ucella, Carpaccia, czy Piero della Francesca. Są dziełem istrzów reżyserii.

Emmer komponuje opowieść ekspresyjną. Jest oszczędny. Unika przesady. orazy, które zestawia bezbłędnie, charakteryzują rozwijającą się akcję. Muka reguluje intensywność napięć, podkreśla bieg dramatu, ścisza lub zawie-a. Po tym znów komentuje, jednoczy nieruchome obrazy. Szybkie następstwo ziela im ruchu. Opowieść o męce Chrystusa, odgrywana kiedyś na rynkach mbardii, zanotowana przez średniowiecznego malarza-widza misteriów, po eściu wiekach powraca do krótkiego życia na ekranie kinowym.

Innym przykładem zupełnej jedności strukturalnej jest film H. Storka belgijskim surrealiście Delvaux. I tu znów znajdujemy się przed oknem, za órym rozwijają się w przestrzeni niespodziewane wymiary. *Le monde de Paul elvaux* istnieje gdzieś pomiędzy ruinami klasycznej architektury, na brzegu orza, wśród muszli, kolumn i portyków. Nagie kobiety o wyrazistych oczach włosach z wodorostów spoglądają ku astenicznym młodzieńcom spoczywają-m na liściach gigantycznych kwiatów.

Twórcy filmu o van Goghu, zachowujący również jednorodną strukturę, nęli przed zadaniem trudniejszym niż to, które postawił sobie Emmer. Nie eli obrazów kontynuujących się naturalnie jak freski padewskie, związanych nością wątku anegdotycznego. Chcieli nakręcić nie dzieje Urszuli, lecz hi-rię form budowanych przez pędzel van Gogha. Muzyka służyła pomocą. ecnie film otrzymuje nowe tło muzyczne. Umieli wybierać. Czarne sylwetki orysów, wiry słońc, motyle nocne i ciągle te same, choć w zmiennej twarzy, ć wciąż tragiczniejsze oczy artysty powracają i nadają rytm. Film jest namiczny, zwarty, dramatyczny i bardzo udały. Dzieje się w świecie van gha, wśród pól widzianych nieco z góry, u stóp wzgórz zarysowanych ner-wo, pod niebem zachmurzonym falami równoległych bruzd.

V

Inni twórcy filmów o sztuce nie trzymają się ściśle zasady jednolitości ukturalnej. Sam Emmer zresztą przekroczył jej ramy w filmie *I guerrieri*, ążąc w jednym utworze obrazy rozmaitych mistrzów nowoczesnego rene-su. Byli to jednak malarze stojący na podobnym stopniu widzenia prze-zennego, operujący podobnym językiem kształtów, zbliżonym repertuarem razów.

Wszystkie wady i zalety ryzykownej niejednolitości widać w filmie Pucciego o „Dziejach Madonny". W miarę upływu filmu co pewien czas jesteśmy przerzucani z jednego świata do drugiego. Oczywiście przerzuty te można wykorzystać w celach ekspresyjnych. Gdy po spokojnym Bethleem, zaczerpniętym z twórczości *Quattrocenta*, pokazanym na tle muzyki Vivaldi'ego czy Haendla, na ekranie ukazuje się pełen ekspresji anioł Tintoretta nakazujący ucieczkę do Egiptu, przeskok, choć gwałtowny, pełni tu właściwą funkcję kompozycyjną. Zmiana stylu malarskiego, ruchliwe, rozwichrzone drzewa, wyraziste oblicza świętych podobnie jak akompaniująca dramatyczna toccata organowa podkreślają tragiczny moment powieści. Ale fluktuacje, perspektywy i faktury trwają nadal, często nieuzasadnione treścią, wnoszą ustawiczny niepokój, uniemożliwiają widzowi konstruowanie tej jednolitej przestrzeni, o której mówiliśmy wyżej.

Na ogół filmy o sztuce posiadają strukturę mieszaną. Korzystają z rozmaitych elementów konstrukcyjnych. Najsłabsze stosunkowo konflikty powstają wówczas, gdy ze zdjęciami utworów przedstawiających dwuwymiarowe fragmenty zestawia się fotografie nieruchomych lub prawie nieruchomych fragmentów świata realnego — portretów malarza z różnych epok twórczości, spokojnych partii pejzażowych o charakterze zbliżonym do obrazów artysty (film kanadyjski *Klee Wyck*). Jednolitość można osiągnąć również inną drogą, wyrzekając się w ogóle malarstwa i grafiki, posługując się wyłącznie fotografiami architektury i rzeźby. Wtedy już pejzaż rzeczywisty nie zakłóca ładu strukturalnego. Filmy czeskie, zwłaszcza jeden z nich, pokazujący barokową Pragę, posiadają w wysokim stopniu tę jednolitość, której działanie wzmacnia jeszcze zwartość stylowa charakterystycznych form barokowych i doskonały akompaniament (czeskie utwory kameralne z XVIII wieku). Przerzuty strukturalne można jednak wykorzystać w sposób umiejętny. Przejście od rzeczywistości do sztuki, od prawdziwego krajobrazu do pejzażu namalowanego, od twarzy do portretu daje okazję do porównań, do uderzających zestawień, poucza i bawi, zaskakuje i przekonywa. Na tej zasadzie oparty jest w całości doskonały film belgijski Dekeukeleire'a, wyprodukowany jeszcze w 1935/6 r.

Obraz Pierre Céria *La Provence de Paul Cézanne* jest próbą wykorzystania możliwości porównań w celu dydaktycznym. Reżyser szuka naturalnych pierwowzorów, które inspirowały malarstwo Cézanne'a. Pięknie fotografowane krajobrazy prowansalskie stanowią tło, tworzą nastrój, są niezbędnym elementem dla rekonstrukcji klimatu, w którym powstała twórczość artysty.

Duży utwór Jean Cleinge'a „Spadkobiercy przeszłości" łączy zdjęcia architektury i pejzażu z obrazami, sztychami, mapami. Ludzie pojawiają się rzadko i nie są elementem strukturalnym. Ciągłość jest tu w dużej mierze zachowana dzięki komentarzowi słownemu. W ciągu 20 minut historia Belgii zostaje opowiedziana, zilustrowana zabytkami, autentycznymi dokumentami przedstawiającymi wydarzenia historyczne, dyskretnie komentowana muzyką. Bogactwo

ateriału i jego zasadnicza różnorodność są w tym filmie ogromne. Nasuwają ę refleksje dotyczące długości i „intensywności" utworów tego rodzaju. Równoczesna apercepcja tekstu mówionego, muzyki i szybko przebiegających obrazów, konieczność ustawicznych zmian nastawienia od rycin i malowideł do djęć rzeczywistości, potrzeba synchronizacji tempa spostrzeżeń wzrokowych słuchowych oraz ich interpretacji — wszystkie te momenty stawiają odbiorcy ość duże wymagania. Jak nam się wydaje, film ten nie odpowiada ściśle pozebom dydaktycznym, które spowodowały bezpośrednio jego powstanie (zoał wyprodukowany dla służby oświatowej Armii belgijskiej).

Film o sztuce musi wystrzegać się przeładowania i braku powściągliwości. ależy unikać zbyt wielkich rozmiarów, zbyt wielkiej komplikacji, zbytniej ntensywności".

VI

Obok tych niebezpieczeństw natury praktycznej istnieją wewnętrzne niebezeczeństwa, których film o sztuce powinien unikać. Trzeba zachować pewną korę wobec wybitnych dzieł dawnych artystów. Inaczej grozi przeinterprewanie, zgubienie twórcy przez reżysera. Dla Emmera nie wolno zdradzić iotta. Słusznie powiedział Lionello Venturi, że ani uczuciowość religijna iotta, ani typowa architektoniczność jego malarstwa nie zostały przez Emmera lpowiednio podkreślone. Jego Giotto jest natomiast liryczny i ekspresyjny. st zresztą bardzo piękny.

„— Patrzcie na Carpaccia, Boscha i Giotta — powiedział Venturi — ale zede wszystkim patrzcie na Emmera". Dopóki filmami „interpretacyjnymi" jmują się artyści klasy Emmera, możemy być pewni, że jeśli nawet Giotto ekranu inny jest od Giotta z kaplicy Scrovegnich, to jednak utwór filmowy st kongenialną transkrypcją, jest doskonałym, trudnym essayem krytycznym malarzu padewskich fresków.

Niestety, praca tak ponętna może skusić innych reżyserów mniej świadoych swych praw i obowiązków. Również filmowy reportaż o artystach idzi niekiedy zastrzeżenia. Filmy belgijskie, kanadyjskie, a zwłaszcza francuie o Matissie (Campeaux) i Lurçacie (Jean Lods) stanowią ważny i ciekawy kład do historii sztuki i estetyki. Obok historycznie pomyślanego przeglądu razów zawierają one ciągi następujących po sobie ujęć tego samego tematu, vidaczniają wyniki szukania właściwej formy dla podjętego motywu. Nie lko pokazują ślady procesu twórczego, co ważniejsze — usiłują dać wyjaienie mechanizmu twórczości. Widzimy nie tylko technikę pracy: ruch ręki atisse'a w pierwszym rysunku troskliwy i pracowity, w ostatnim pewny, robodny i pełen swady; widzimy również artystę w konfrontacji z naturą. atisse poprawia fałdy sukni, ogląda ptaka, zrywa kwiaty w ogrodzie i zapije ich kształt w notatniku. Lurçat szkicuje sylwetkę kozy, która odwiedziła zypadkiem jego pracownię, rysuje liść trzymany w ręku, a forma powstająca papierze jest już zupełną transpozycją artystyczną.

Możliwość zderzenia przedmiotów codziennie widzianych przez każdego

w świecie otaczającym z ich obrazem rodzącym się pod ręką malarza jest niezwykłą zaletą filmu o sztuce. Artysta bywa również pokazany od strony anegdotycznej, w własnym mieszkaniu czy pracowni, wypowiada kilka słów, rozmawia z ludźmi. Oczywiście i ta metoda nie jest pozbawiona stron ujemnych; grozi przestylizowaniem i przesadą. Film o van Eyckach jest niewątpliwie dziełem pełnym słusznej pokory wobec wielkiej sztuki przeszłości; drapowanie jednak żyjących artystów, nawet wybitnych, w togi pomnikowe pozostawia lekki niesmak. W komentarzu Cassou do filmu o Matissie brzmi nuta fałszywego patosu.

Mechanizm twórczości demonstrowany przed obiektywem nabiera cech pewnej nieuniknionej sztuczności. Nieuchwytny, nieświadomy często proces twórczy pokazany dokładnie w tym przebiegu nie przekonywa, jest zbytnio wyreżyserowany i nieszczery.

VII

Mimo poczynionych zastrzeżeń należy przyznać, że ogólny obraz dotychczasowych osiągnięć filmu o sztuce jest bardzo interesujący. Wielokierunkowość poszukiwań i już ukończonych odkryć pozwala oczekiwać, żywić nadzieję, że dotychczasowe zdobycze zostaną przez ludzi filmu zarejestrowane na trwały użytek i prowadzone ku dalszemu doskonaleniu, podczas gdy usterki i wady, ujawnione dzięki szerokiej konfrontacji poszczególnych utworów w ramach kongresów filmowych, publicznych dyskusyj i krytyki filmowej, ulegać będą stopniowej redukcji. Drogi realizacji są już przetarte, a możliwości rozwoju ogromne.

Przed artystami-filmowcami otwierają się liczne i ważne zadania wobec sztuki: krytyka i dydaktyka, wyjaśnienie genezy, interpretacja kompozycji, poetycki komentarz, dynamizacja i ożywienie dzieł sztuki poprzez transpozycję filmową, przywrócenie odrębnego świata malarskiego, w jego własnej, indywidualnej przestrzeni — oto kilka pierwszych z brzegu propozycyj. Działalność tego typu uprzystępni odbiorcy sztuki niejedno dzieło trudne czy niejasne, a w dobrze znanym odkryje i ukaże nowe wartości.

W Polsce film powinien odegrać rolę zasadniczą w zakresie popularyzacji kultury artystycznej; doniosłości takiej roli w dobie wytężonej akcji upowszechniania kultury nie potrzeba dowodzić. Film powinien uczyć przede wszystkim umiejętności widzenia plastycznego — i poprzez tę funkcję stać się sprzymierzeńcem wszelkich poczynań podejmowanych w celu szerzenia kultury plastycznej.

Przed kinematografią polską stoi zadanie filmowej interpretacji najpiękniejszych okresów rozwoju artystycznego na naszych ziemiach. Tematy aż się proszą o uwagę i opracowanie: „Ołtarz Wita Stwosza", „Kraków Średniowieczny", „Łazienki Stanisława Augusta", „Świat Tadeusza Makowskiego" — oto kilka tytułów inspirujących podjęcie przez film materiału gotowego i czekającego na ożywienie. Nad nimi i nad innymi, utajonymi w bogactwie naszej architektury, zabytków, dzieł sztuki — warto pomyśleć. I nie tylko pomyśleć: popracować.

SPRAWY I TROSKI

RECENZJE KONKURSOWE

W ramach obradującego w Łodzi w dniach 30. X. — 3. XI. III Zjazdu Naukowego Związku Kół Polonistycznych Polskiej Młodzieży Akademickiej rozstrzygnięty został przeznaczony dla członków Kół konkurs na recenzję literacką. Sąd konkursowy w składzie Jan Kott, Alina Nofer i Kazimierz Wyka jednogłośnie przyznał pierwszą nagrodę pracy L. Budreckiego „Mała Apokalipsa", dwie równorzędne drugie nagrody pracom A. Wasilewskiego pt. „Laboratorium nowej treści" oraz Z. Lichniaka „Znakiem tego niczegowatego muza". Drukujemy poniżej nagrodzone recenzje. Sprawozdanie ze zjazdu kół polonistycznych podobnie jak omówienia jubileuszu Polskiej Akademii Umiejętności oraz historyków przyniesie styczniowy zeszyt naszego miesięcznika.

MAŁA APOKALIPSA

TADEUSZ BOROWSKI: *Pożegnanie z Marią*. Opowiadania. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza", Warszawa, 1948; str. 180.

Pożegnanie z Marią było książką oczekiwaną już od dawna. Krytycy witali poszczególne opowiadania zawarte w tym tomie a drukowane przedtem na łamach szeregu czasopism, z rzadkim doprawdy entuzjazmem. Pisarze młodego pokolenia manifestowali także raz po raz swój podziw dla nich. Wreszcie przyszła nagroda *Odrodzenia*. Właściwym jej bohaterem okazał się Borowski. Nagrodę otrzymał wprawdzie Jerzy Andrzejewski, ale jednym z najpoważniejszych jego konkurentów był młody debiutant, autor *Pożegnania z Marią*. Odtąd uważa się go za największą nadzieję współczesnej polskiej prozy. I zapewne słusznie.

1

Kiedy bierzemy do rąk tom opowiadań Borowskiego, rzeczą niesłychanie dziwną, a zarazem i interesującą, wydaje się sama ich tematyka. Uformowano ją w jakiś specjalny sposób, być może nieświadomy, tym niemniej prowokujący. Zobaczmy, czego dotyczy? Przede wszystkim obozy koncentracyjne, potem spekulacja, potem więźniowie zaraz po wyzwoleniu. Tu ogarnia czytelnika niepokój. Jedno opowiadanie o Warszawie i z miejsca handel, jedno o Niemczech za okupacji amerykańskiej i obojętny głos narratora: „Przez 6 lat strzelali do nas Niemcy, teraz strzeliliście wy, co za różnica". Wybrano widocznie te elementy, które uchodzą za najbardziej przykre dla naszych oczu, a mówiąc ściślej — dla oczu reprezentantów tych środowisk, które stanowią dziś masy czytelnicze. (Myślę tu, rzecz prosta, o drobnomieszczaństwie). Właśnie spekulacja, właśnie blokowi, właśnie komora gazowa — to były sprawy uważane tam za najdrażliwsze. A więc przygotowujemy się od razu na secesyjny, dobrze nam już znany rozrachunek z „brudami moralnymi". Boimy się kaznodziei, którego tak łatwo rozszyfrować spod obiektywnej metody narracji. Ale tematyka nie implikuje przecież stosunku do rzeczywistości. Ostatecznie predylekcja w kierunku pewnych zagadnień nia narzuca ich rozwiązania. Pocieszony tym krytyk pogrąża się w lekturze.

2

Jak wspomniałem już, nie zawsze wybór problematyki, która uchodzi w pewnych środowiskach, dyktujących swe opinie spo-

łeczeństwu (bądź przy pomocy ustaw prawnych, bądź też dzięki ustawicznej presji prasy) za szczególnie drastyczną, a było już tak w sferach mieszczańsko-inteligenckich ze sprawą prostytucji, prowadzi do stanowiska integralnego moralisty. Bardzo często, ale nie zawsze. Toteż ze specjalną ostrożnością należałoby zbadać pozycję Borowskiego. Pewne rzeczy wytłumaczy nam z miejsca analiza kompozycji. We wszystkich prawie opowiadaniach *Pożegnania z Marią* nic się nie dzieje. Łatwo przekonać się o tym po pobieżnym nawet rozpatrzeniu ich fabuły.

„Nic się nie dzieje?" Cóż to znaczy? Dowiemy się zaraz. Oczywiście są wydarzenia. W *Proszę państwa do gazu* wyładowuje się transport, w *Dniu na Harmenzach* mamy bohaterstwo Iwana i tranzakcje handlowe i historię z postem. W *Pożegnaniu z Marią* wreszcie czytamy o Żydówce, która wróciła do ghetta, by tam zginąć razem z córką, a dalej o spekulacji, o aresztowaniu Marii. Ale za to nigdzie nie znajdziemy fabuły, nigdzie nie trafimy na rozwijany kolejno wątek akcyjny. Dlaczego? Przyczyny są bardzo proste. Opowiadania Borowskiego stanowią przekrój pewnej rzeczywistości w krótkim okresie czasu. Tu nie prowadzi się dziejów jakiejś poszczególnej sprawy, tu nie pokazuje się przemian. Otrzymujemy za to dosyć dokładny rejestr najczęstszego statystycznie dnia w Oświęcimiu, oraz obraz sposobów i metod spekulacji w Warszawie. Uchwycone są w ten sposób potoczne zachowania na krótkim odcinku 24-ch godzin. „Takie oto mniej więcej dni spędzało się na Harmenzach" — można zakonkludować zamykając opowiadanie.

W obozie koncentracyjnym zabijano. Wiemy o tym. W obozie koncentracyjnym dawni więźniowie grabili świeżo przybyłych, w obozie koncentracyjnym nie ma tego, co nazywano przyjaźnią i miłością. Wnioski te mogliśmy wyczytać z każdego prawie opowiadania Borowskiego. Nazwano je odważnymi, okrzyczano prawdą o Oświęcimiu. Owszem, była to prawda, ale czyja?

Czy pokazano nam obóz jako zjawisko socjologiczne? Czy zobaczyliśmy jak przedstawiał się właściwie specyficzny podział na grupy między samymi już więźniami? Czy odniesiono go do warunków poza obozowych, wskazując skąd, z jakich sfer tworzyła się „elita" oświęcimska? Czy wreszcie mogliśmy zobaczyć w jakim zakresie i w jakich formach ożywają antagonizmy klasowe w obozie koncentracyjnym? Na próżno byśmy szukali odpowiedzi na którekolwiek z tych pytań w *Pożegnaniu z Marią*. Walki w obozie (oczywiście w obozie z książki Borowskiego) to starcie głodnych i sytych. Tak przynajmniej wygląda rzecz cała w skrócie. Otwórzmy *Bitwę pod Grunwaldem*. Zatargi oficerów i żołnierzy, byłych więźniów, świeżo oswobodzonych przez Amerykanów, to nie wynik rozbicia dawnej hierarchii obozowej (blokowy zostaje szeregowcem i podlega oficerowi, nad którym górował dotychczas), lecz bezpośredni skutek utworzenia specjalnej kuchni oficerskiej. Teraz Borowski przechodzi na pozycje sąsiadujące z naturalizmem, przedłuża trwanie etyki obozowej i wszelakie konflikty pragnie przetłumaczyć nierównością w zaspokajaniu pragnień. Jedni mają więcej fizjologicznych przyjemności, inni mniej, linia solidarności przebiega wzdłuż stopnia posiadania.

Znana formuła i godna interpretacji. A może jednak wyłącznie tematyka obozowa stanowi jakiś fetysz pisarza, nie pozwalający mu na właściwe widzenie zjawisk. Zobaczmy, jak ten sam autor przedstawia sprawy pokątnego handlu i wielkich afer spekulacyjnych. Tu też doznamy zawodu. Nie wiemy prawie nic o genealogii społecznej tych, którzy nabywają od Niemców żydowskie rzeczy zaraz po akcji, handlują autami, zajmują się zagraniczną walutą. Proces powstawania i rekrutacji lumpenburżuazji został właściwie na uboczu. Owszem, usłyszymy, że w tym samym czasie likwidowane jest ghetto i że Marię „jako aryjsko-semickiego Mischlinga wywieziono wraz z transportem żydowskim do osławionego obozu nad morzem, zagazowano w komorze krematoryjnej, a ciało jej zapewne przerobiono na mydło".

3

Podstawowym chyba problemem całego tomu jest bardzo szczególna i bardzo frapująca selekcja faktów włączanych w dzieło przez pisarza. Weźmy sobie dla przykładu jakiś epizod. Zacytujmy!

„Poleciałem ścieżką. — Andrej kończaj. *Ka pokazał!* Andrzej chwycił kij i uderzył na odlew, Grek zasłonił się ręką, zaskowyczał i upadł. Andrzej położył mu kij na gardle i zakołysał się". Takie wydarzenia szokują inteligencko-mieszczańską konwencję moralną, choćby już z tej racji, że są przestępcze wobec prawa. Dlatego też ma się do nich zazwyczaj jeden stosunek: potępienie. Ale — powstaje pytanie, czy takie tylko fakty znajdziemy w opowiadaniach Borowskiego? Czy może stanowią one jakiś wyjątek?

Czytając dalej przekonamy się, że nie. Iwan kopie do krwi starego Bekera za kradzież, tenże Beker powiesił swego syna, narrator śmieje się, gdy *Rottenführer* bije innego więźnia po pysku. Z chwilą, w której życie obozowe składa się z takich wypadków, konwencja czytelnika, a na nią obliczona jest przecież każda proza, uzna je za straszne, za rozpaczliwe. Podobna selekcja faktów to już potępienie obozu. Zobaczmy jednak, jak pisarz zużywa do tego celu „środki formalne". Oczywiście metoda kontrastów. Opis Oświęcimia zaczyna się w taki sposób: „Cień kasztanów jest zielony i miękki. Kołysze się lekko po ziemi jeszcze wilgotnej, bo świeżo skopanej i wznosi się nad głową seledynową kopułą, pachnącą poranną rosą". Nieco dalej znajdziemy zastosowanie rekwizytów poetyckich z ubiegłych epok. A to wszystko przetykane spostrzeżeniami w takim stylu, jak to na przykład: „Dnem rowu biegnie mętna woda, panoszą się w niej jakieś zielone oślizgłe dziwotwory. Czasem ze szlamu wygarnia się czarnego wijącego się węgorza. Grecy zjadają go na surowo".

Identyczne nieomal zestawienia powtarzają się raz po raz u Borowskiego. Jaką funkcję pełnią w utworze? Nietrudna odpowiedź. Spróbujmy ją dać na przykładzie sztuki filmowej. Tam właśnie dla osiągnięcia pewnego efektu estetycznego, a zarazem i ideologicznego, pokazuje się spokojne niebo, a za chwilę potem masową egzekucję. To daje wstrząs, współczucie dla skazańców. Opis kasztanów, czy „białych, wpółzesuniętych firaneczek" posiada pewne umowne znaczenie estetyczne w danym czasie (we wcześniejszych epokach być może posiadał inne). Zestawmy go z jednym choćby spośród cytowanych epizodów, a wymowa ich zostanie podwojona. Znaczy to po prostu tyle, że warunki uważane ogólnie za straszne stają się tym straszniejsze, gdy uświadomimy ich wyjątkowość, gdy pisarz pokaże spokojny domek obok komory gazowej. Już sam sposób selekcji, gromadzenia faktów, ujawniłby nam postawę Borowskiego, mimo metody obiektywnej w narracji, mimo unikania komentarza i wstawek odautorskich. Ale sprawę mamy wbrew pozorom jeszcze łatwiejszą. W pewnych miejscach niknie konsekwencja pisarza a wraz z nią metoda obiektywna. Gdzie to następuje? W tych fragmentach, w których opis ma podnosić wartość ludzi idących właśnie na śmierć. Przydaje się im piękności, mądrości, śmierć ich staje się przez to tym bardziej nieusprawiedliwiona. Ale oddajmy głos narratorowi. A jego słowa nie podlegają przecież dyskwalifikacji ze strony autora, są potwierdzeniem obrazu Oświęcimia, wnioskiem stamtąd wyciągniętym.

„Oto stoi przede mną dziewczyna, o cudnych jasnych włosach, o ślicznych piersiach, w batystowej, letniej bluzeczce, o mądrym, dojrzałym spojrzeniu. Stoi, patrzy mi prosto w twarz i czeka. Oto komora gazowa: wspólna śmierć, ohydna i obrzydliwa. Oto obóz z ogoloną głową, watowane, sowieckie spodnie na upał, wstrętny, mdły zapach brudnego, rozparzonego ciała kobiecego, zwierzęcy głód, nieludzka praca i ta sama komora, tylko śmierć ohydniejsza, jeszcze obrzydliwsza, jeszcze straszniejsza..."

Moralista osądził. W słowach jego był protest i wyrok.

4

Jakim jest świat *Pożegnania z Marią?* Podobnym do tego, który tworzył Celine, który dziś jeszcze demonstruje Henry Miller. Obowiązuje bowiem i tu i tam ten sam system selekcji materiału. Pisarz w doborze faktów apeluje do konwencji współczesnego mu czytelnika. Jak robi to Borowski? Pokazuje strukturę obozu koncentracyjnego, jego środki, jego cały system, przy czym, jak stwierdzałem to już uprzednio, akcent pada na eksterminację ludzi oraz na wyjątkowe warunki życia. I znów brak zróżnicowania. Nie wiadomo o jakich ludzi chodzi. Milczenie pokrywa przeszłość Bekera, o Andreju słyszymy tylko tyle, że był marynarzem w Sewastopolu. Wszystko cokolwiek robili, zanim jeden z transportów nie wyrzucił ich na rampę nie opodal Birkenau, zostało unieważnione. Dlaczego? Racje nie są skomplikowane. Zresztą nie nazywajmy ich racjami, być może mamy do czynienia tylko ze skutkami pewnych chwytów formalnych. W każdym razie należałoby odczytać ich ideologiczny „wydźwięk".

Borowski nie interesuje się genealogią społeczną poszczególnych postaci. Dla niego istotnym jest to, że przebywają w kacecie, gdzie spotyka ich głód, praca, a potem śmierć, nazwana przez niego samego obrzydliwą. Na terenie poszczególnych opowiadań nie dowiemy się, dlaczego powstał Oświęcim, nie zrozumiemy go, jako pewnej instytucji w ramach państwa faszystowskiego. To już wykracza poza krąg widzenia drobnomieszczańskiego moralisty piszącego apokalipsę dni wojennych, bo w niej niepotrzebny był aparat socjologicznej specyfikacji, w niej zajmowano się człowiekiem (przez duże c), wysyłanym do komór gazowych, palonym w krematoriach, w niej przypisy-

wano okrucieństwo temu, co w języku liberałów ochrzczono mianem systemu totalnego.

5

Stosunki wzajemne więźniów oświęcimskich są bardzo dalekie od tego, co nazywamy potocznie „koleżeństwem" czy nawet „solidarnością". Weźmy tylko te fragmenty ze *Śmierci powstańca*, w których narrator odmawia staremu warszawiakowi ukradzionego buraka, przypomnijmy sobie Andreja zabijającego Greka na rozkaz kata. W obozie narodziła się rzekomo nowa moralność, obowiązująca więźniów a budząca tyle zgorszenia wśród tych, którzy słyszeli tylko o niej. Jej właśnie piewcą zostaje w swych opowiadaniach Tadeusz Borowski. Zobaczmy więc, jak wygląda sposób zachowań poszczególnych więźniów na gruncie jego prozy. Podstawowym kryterium ich nowej moralności staje się prywatna korzyść i to korzyść w rozumieniu przyjemności czysto fizykalnej.

Henri pomaga Niemcom ładować świeżo przybyły transport na ciężarówki odwożące ludzi wprost do komór gazowych. Zabiera za to część rzeczy przywiezionych w transporcie. O udział w zyskach toczą się spory między kapem a blokowym. Miska zupy, kawał chleba, zegarek — oto przyczyny konfliktów, którym nie zapobiega już żadne prawo. Dlatego też wzajemny stosunek dwu ludzi w obozie ogranicza się w najlepszym razie do obojętności, w najgorszym — do nienawiści. „Nie boję się człowieka tylko wówczas gdy śpi". Oto motto zachowań Andreja, Iwana i Romka. Ale skąd ono? Gdzieśmy je przeczytali? Ach, już wiem, to sentencja Ferdynanda Bardamu z *Podróży do kresu nocy*. Bohaterowie zachowują się przecież mniej więcej tak jak on. A więc moralność oświęcimskiego więźnia znajduje swój wcześniejszy, literacki odpowiednik, być może ciekawszy nawet, gdyż pokazujący kolejne narastanie poszczególnych etapów nowej etyki, czego w *Pożegnaniu z Marią* nie ma prawie zupełnie. W ustroju, w którym żyje Bardamu, człowiek w jego sytuacji socjalnej musi zachowywać się podobnie do niego. Musi przyjąć zbliżone wytyczne w swoim postępowaniu, tego wymaga położenie. U Borowskiego natomiast presję wywierają nienormalne wyjątkowo warunki — obóz. I przedstawienie tej presji... Ale o tym nieco dalej.

Kompozycja *Podróży do kresu nocy* i *Śmierci na kredyt* wzorowana na powieści awanturniczej ukazywała bohatera przystosowującego się do życia na swoich pozycjach społecznych, umożliwiała zademonstrowanie kolejnych etapów jego edukacji. Krótkie odcinki czasu pokazywane choćby w *Dniu na Harmenzach* pozwalają pisarzowi już tylko na kreacje „typowych" sylwetek więźniów, ludzi wciągniętych i dopasowanych do systemu. Oczywiście wielką zasługą Borowskiego było tu zapisanie wyników wychowania obozowego, ale z chwilą, gdy je otrzymujemy, nie można niczym tłumaczyć ich różnorodności. Jak wyzbywali się balastu dawnych przekonań ludzie z obcych sobie środowisk, co obronili ze swych przedwojennych reguł życia? Czy identycznie zachowywali się przedstawiciele wielkiej burżuazji i chłopstwa, lumpenproletariatu i drobnomieszczańskiej inteligencji? Oto pytania, na które nie dostajemy odpowiedzi. Nigdzie przecież nie pokazuje nam autor *Pożegnania z Marią* ewolucji praktyki życiowej świeżo przywiezionego więźnia. Prawie wszyscy bohaterowie opowiadań mają już od dawna urobiony program etyczny, w którym nawet miejsca na rozważanie: „Czy my jesteśmy dobrzy ludzie?" było bardzo niewiele. Cóż więc spowodowało podobne rozwiązanie problemu, jakie skutki wywołało takie właśnie ujęcie zjawisk? Oto one. Otrzymaliśmy obraz naruszenia tzw. kardynalnych praw etyki, znaleźliśmy opis zniweczenia godności ludzkiej, a właściwie tego, co w środowiskach mieszczańsko-inteligenckich przez godność ludzką rozumiano.

VI

Pisano o książce Borowskiego, że „wyrosła z życia", że „nie ma sobie podobnych", że jest nie tylko dziełem sztuki, ale najdoskonalszym podsumowaniem doświadczenia wojennego. Trudno brać poważnie te komunały, zachwyty bez pokrycia, nieodpowiedzialne impresje, szkodzące nie tylko czytelnikom, ale i samemu dziełu. Rzecz prosta, nie wyskoczyło ono z głowy Zeusa, miało zaplecze, wyszło z tradycji łatwej zresztą do wykrycia. Gdyby zapytać: „Kogo z prozaików polskiego dwudziestolecia można by uczynić patronem *Pożegnania*?", odpowiedź padłaby jednogłośnie: „Uniłowskiego". Oczywiście z gruntu fałszywym byłoby utożsamianie na tej podstawie *Dwudziestu lat życia* i debiutu omawianego przeze mnie prozaika, ale pewne filiacje, świadome czy nieświadome, dadzą się ustalić bez trudu.

Jakież te łączności? Biografia Kamila Kuranta sąsiaduje z *Dziewczętami z Nowolipek*, *Rajską jabłonią*, czego jednak nie da się powiedzieć o prozie Borowskie-

go. Natomiast naturalistyczny system widzenia pewnych przedmiotów, sposób opisu, wskazują na bardzo bliskie pokrewieństwa. „I biadając, skwaszeni lumpowie dowlekli się do bramy, ponurej nory, wymoszczonej gęstym żółtym światłem lampki naftowej. Śmierdziało wilgotnym brudem i fermentującą uryną". Czy podobnych zdań wyparłby się Borowski? Na pewno nie. Linia deformacji świata biegnie w obu wypadkach ku zohydzeniu go w oczach czytelnika. (Bądźmy jednak szczerzy. W *Pożegnaniu z Marią* jest to przede wszystkim świat obozów). Nic więc dziwnego że tak bliski staje się tu Celine, że tak wielkie pokrewieństwa posiada amerykańska *novel of violence*, ze wspominanym już przeze mnie Henri Millerem na czele. Ci tylko ludzie mogli napisać podobną książkę o Oświęcimiu. Protestujecie? Mówicie, że nie, że insynuacja... Proszę, oto ideologiczne tezy opowiadań Borowskiego. Obóz koncentracyjny został pojęty jako zorganizowane wykroczenie etyczne (takim jest świat w *Zwrotniku Raka)*, ludzie żyjący w nim stają się podli, tracą swą godność, zresztą muszą być podli, by nie zginąć (taką naukę odebrał już we wczesnej młodości Ferdynand Bardamu). Czasy, w których łamaliśmy kardynalne prawa moralności, w których zabijaliśmy i bywaliśmy zabijani: oto, czym była wojna. A kto są ci my, ludzie z *Dnia na Harmenzach*, z *Bitwy pod Grunwaldem*? Na to już nie ma odpowiedzi. Ludzie... to wszystko (oczywiście dla autora *Pożegnania z Marią*).

Fakt, że młodzi pisarze przyjęli tak żywo debiut Borowskiego, świadczy przede wszystkim o nich. Mówi o zrozumieniu jego problematyki, o jej ważności dla nich. Zastanówmy się przez chwilę, kiedy, w jakich warunkach społecznych mogły powstać te opowiadania, wywołując od razu silny rezonans? Utwory Borowskiego stanowią na pewno najważniejszą spowiedź młodego pokolenia mieszczańskiej inteligencji i jako takie należy je przede wszystkim rozpatrywać. Tu z miejsca powstają sprzeciwy. Mówi się, że w danym wypadku odniesienie społeczne, którego przed chwilą dokonałem, nie posiada faktycznego pokrycia, że jest próbą niczym nieusprawiedliwionego utrącenia pisarza. Ano, zobaczymy! Ideologia książki Borowskiego atakuje wprawdzie faszyzm, potępia drugą wojnę światową, ale z jakich pozycji? Pozycje te — to obrona etyki inteligenckiego środowiska. Potępiony jest faszyzm nie za to, że był faszyzmem, ale za metody jakich używał. Integralny moralista (tak bowiem wytypowaliśmy stanowisko ideologiczne autora *Pożegnania z Marią)* był właściwie liberałem potępiającym bieżącą rzeczywistość. Stąd właśnie nawiązanie do Uniłowskiego w tych nawet partiach opowiadań, które nie dotyczyły już obozów. Tłumaczmy to klęskami, jakie poniosło polskie mieszczaństwo, a przede wszystkim inteligencja, w czasie drugiej wojny światowej. „Przestrach świata" zawarty w książce Borowskiego staje się więc odbiciem konkretnych zjawisk społecznych, stanowiących najlepszy klucz do niej. Toteż na *Pożegnanie z Marią* należałoby patrzeć jak na rozpaczliwe dzieło kaznodziei stojącego na pozycjach buntu wymierzonego w imperializm, ale też i kończącego się na tym.

Lech Budrecki, (Łódź)

LABORATORIUM NOWEJ TREŚCI

KAZIMIERZ BRANDYS: *Między wojnami*, cz. I *Samson*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik". Kraków, 1948; str. 227 i 1 nl.

Nowy utwór Kazimierza Brandysa nie informuje nas w tytule o swym gatunku literackim. Dowiadujemy się natomiast, że jest on częścią większej całości noszącej nazwę *Między wojnami*, i że w całość tę wejdą jeszcze trzy — podobne, jak przypuszczam, konstrukcją artystyczną — utwory. Postaram się określić charakter gatunkowy pierwszego z nich, co będzie punktem wyjścia dla dalszych rozważań.

Poczucie społecznego posłannictwa pisarzy przejawia się w dzisiejszej literaturze w pasji przedstawiania uwarunkowanego historycznie losu jednostki. Formalnym odpowiednikiem tej tendecji poznawczej są — jak na razie — utwory-biografie, które w podłużnym cięciu przez historię ukazują jej wzajemne relacje z jednostką. Należą tu pamiętniki mieszczańskiej kreacji Pawła Hertza, należą niektóre z utworów Adolfa Rudnickiego. Dla nich K. Wyka wynalazł trafną nazwę — etiudy biograficznej *(Nowiny literackie*, nr 25, r. 48: *Funkcja solidarnej pamięci)*.

Artystyczny życiorys Jakuba Golda zdradza cechy konstrukcyjne noweli: ujawniony narrator i jedność wątku, którym jest przebieg życia bohatera. Przystanki autora przy innych postaciach — krótkie i nieczęste — to wprowadzenie w galerię ludzkich typów dalszych nowel cyklu. Fakt, że Brandys nie ochrzcił swego dzieła żadnym mianem gatunkowym, można tłumaczyć dwojako: albo uważał utwór za zbyt obszerny jak na nowelę, albo odczuwał specyficzność tej — naro-

dzonej z doświadczeń lat wojny — formy literackiej: życiorysu.

Chociaż cykl nosi nazwę *Między wojnami*, przecież zasadą konstrukcyjną *Samsona* jest zestawienie dwóch ogniw: pokój — wojna, i wyciągnięcie z tej konfrontacji społeczno-moralnych wniosków. Jest to kompromitacja stosunków społecznych Polski sanacyjnej w obliczu wojny i kompromitacja wojny w obliczu dnia dzisiejszego. „Wojna obnaża z okrutną ostrością wszystko, co przed nią w świecie było złe". „Świat, jaki stwarza wojna, różni się od dawnego tylko ilością cierpień i siłą nienawiści" — czytamy w komentarzu autorskim. Rozumiemy zatem, skąd dwudzielność utworu. Spotkaliśmy się niedawno z podobną techniką konstrukcyjną. Użył jej Dygat w *Pożegnaniach*. Ale Dygata wnioski moralno-społeczne rozpłynęły się w grotesce. Jak Brandys uporał się z tak doniosłym tematem?

Odpowiedzią na to pytanie ma być właśnie niniejsza recenzja.

„Jedynym jej (tj. *Samsona)* zadaniem jest przedstawienie losu człowieka niewinnie prześladowanego" (dop. i podkreśl. moje).

W życiorysie Jakuba Golda odkrywamy wzory marksistowskiej krytyki postulującej. Zalecają one kształtować los jednostki w zależności od wielkich sił historycznych epoki, które wyznaczają kierunek jego przebiegu. Nie indywidualne jego wibracje — tylko kierunek; to zastrzeżenie pierwsze, o którym należy pamiętać.

Krytyka ta żąda także od pisarzy, aby — konstruując postaci — odcięli dopływ psychologizmowi, który, rozbijając świat psychiczny na atomy uczuć i doznań, zagubia prawdziwy i zrozumiały obraz historycznego człowieka. Nie oznacza jednak ten rygor konieczności całkowitej rezygnacji z ukazywania ludzkiego wnętrza — byłoby to ograniczeniem swobód sztuki literackiej ponad miarę a zarazem jej niedopuszczalnym zubożeniem. To zastrzeżenie drugie.

Autor *Samsona* przez zbyt rygorystyczną realizację wytycznych lewicowej krytyki popadł w skrajności, do których nie należy docierać, o ile się chce tworzyć rzeczy artystycznie trwałe.

Na przykładzie Jakuba Golda udało się Brandysowi pokazać, jak dalece los jednostki jest zależny od aktualnych stosunków społecznych. Dała temu wyraz nie tylko sama konstrukcja losu bohatera, ale i niezmordowany duch komentatorski autora. Jednak postulat całkowitej wymierności osób powieściowych zawiódł autora w regiony behaviorizmu, w których postradał on znaczną część swego sukcesu pisarskiego. Nie dajmy się jednak uwieść terminowi, który ma właściwą wszelkim terminom krytycznym objętość.

Po pierwsze — Brandys nie jest behaviorystą konsekwentnym — ale o tym dalej. Po wtóre, jeżeli formę literacką wyobrazimy sobie jako zespół kół o wspólnym środku, behaviorizm, tzn. ekspresja stanów wewnętrznych przez ekspresję cech fizycznych i objawów zewnętrznych postaci — będzie zajmował miejsce w samym centrum tego układu.

Z tego ogniska behaviorizm zatacza szersze kręgi, technika literacka przechodzi w błąd artystyczno-ideowy. Z troski o wymierność postaci bohatera narrator umieszcza go w pewnym dystansie od siebie i traktuje jako eksponat:

„Oto Jakub Gold. Proszę spojrzeć: ma miękką szeroką twarz i czoło nisko zarośnięte gronami czarnych włosów. W tej twarzy ładne są tylko oczy i usta. Oczy o niebieskich białkach wilgotnych jak śliwki. W tej twarzy zmieści się jego los..."

Tyle wiemy o Jakubie Goldzie. Niepokojąca jest ta konsekwencja, z jaką autor traktuje bohatera jako biologiczny okaz. Jakub — to czarne kudły, szerokie bary i grube usta. Nie na tym koniec dyskryminacji Jakuba, odmawiania mu prawa do najpierwszej z ludzkich cech: do myślenia, do posiadania własnego wnętrza.

Z niezrozumiałym zrazu upodobaniem Brandys wyszukuje dla Jakuba analogie zwierzęce:

„...wszyscy przestali tańczyć i patrzyli na Jakuba, który dźwigał się z posadzki na czworakach, jak kudłaty pies..."

„Jakub wysuwał głowę naprzód i poruszał ustami, bo zdawało mu się, że to o nim mówią... Mój pies zamknięty w pokoju tak samo podnosi łeb..."

„Oczy Jakuba nabiegłe były krwią i warga mu spuchła tak, że wyglądał jak zmęczony ogar..."

Analogie zwierzęce w czasownikach:

„Jakub szedł ciężkim krokiem ku Jackiewiczowi, słyszeli, że mruczał do siebie jakieś słowa..."

„...dyszał, wyciągał przed siebie ręce. Czuł ostry ból w pęcherzu, a w mózgu miał już tylko jedną myśl, żeby się załatwić. Bełkotał do siebie i uciskał ręką brzuch..."

I tak dalej — można mnożyć przykłady do woli.

Upodobanie to staje się zrozumiałe na tle koncepcji losu bohatera. Zarazem odkrywa-

ny drogę, jąką technika behaviorystyczna przeszła w błąd ideowy. Brandys wzrusza się cechami fizycznymi Jakuba, gdyż one o wkrótce będą decydowały o życiu i śmierci Żyda, one ułatwią tropienie go, jak zwierzęcia. Stąd konieczność rehabilitacji jego wyglądu zewnętrznego. („A przecież spójrzny: głowa Jakuba ma ładny kształt, jego włosy kręcą się podobnie jak włosy chłopców weneckich na renesansowych obrazach...")

Analogie zwierzęce dodatkowo mają zakarbić współczucie dla takiego poniżenia człowieka. Jest to prymitywny sposób budzenia uczuć ludzkich.

Jesteśmy przeciwni takiemu zubożaniu ludzkiej treści Jakuba. „Mogę sobie doskonale wyobrazić człowieka bez rąk, nóg, głowy... Ale nie mogę sobie wyobrazić człowieka bez myśli: byłby to kamień albo bydlę" — napisał Pascal. W tym przedmiocie przyjmujemy całkowitą z nim solidarność.

Chodzi nie tylko o niedostateczną obronę tzw. żydowskiej natury, na którą Niemcy widzili bardziej niż na żydowski wygląd. Chodzi także o błąd artystyczny, o ten niedostatek, jaki wyniknął z biologicznego potraktowania bohatera. Z całej masy prześladowanych Żydów autor wybrał jednostkę najmniej świadomą i zmieścił jej indywidualną zawartość psychiczną w paru cechach jak: dobroć, naiwność, miłość synowska, poczucie obowiązku — w cechach pochodzących z tzw. statutu niezmiennych cech osobowości człowieka. W nikłą indywidualność Jakuba nie została wprowadzona poprawka z epoki. Tak spreparowany bohater jest obojętną niewiadomą wstawioną w równanie ułożone prawidłowo według naszej wiedzy o minionym okresie historii. Historia kształtuje jego los, ale nie sięga do jego osobowości. Los Jakuba jest typowy, ale Jakub nie jest ani typowy, ani nie typowy — jest obojętny.

Tak, pilnie strzegąc prawidłowości historycznego rysunku zagubił autor całkowicie indywidualny i jednostkowy wymiar, bez którego nie budzi się wielkich wzruszeń i bez którego nie ma wielkiej sztuki. Stworzył ramy bez żywej, wewnętrznej treści. Im żywsza ta treść, im większa indywidualność, im silniejsza pasja, która pcha człowieka do samookreślenia i do wyznaczenia własnego losu, zderzy się z historią, która ten los rozstrzyga — tym silniejszy patos i tym bardziej utwór zbliża się do wielkości starożytnej tragedii (przykładem — *Ginący Daniel* Adolfa Rudnickiego).

Zreasumujmy:

Behawioryzm przyprawił autora o ciężki błąd artystyczno-ideowy. Oba oblicza pomyłki, choć ściśle ze sobą złączone i pozostające we wzajemnym stosunku wynikania, rozpatrujemy osobno.

Błąd ideowy polega na tym, że w miejsce zburzonego przez faszyzm pojęcia człowieka autor nie odbudował pełnej postaci, zadowalając się rehabilitacją jej strony fizycznej. Nie można przekonywająco potępić zwierzęcości faszystowskiego stosunku do człowieka, wysuwając samemu na plan pierwszy jego fizyczne prawo do życia.

Postępujący za tym błąd artystyczny nie pozwolił stworzyć prawdziwie wielkiego konfliktu, jaki powstaje z przeciwstawienia indywidualności ludzkiej — historycznej rzeczywistości, pomniejszając tym samym wymowę tragedii „losu człowieka niewinnie prześladowanego" w danej epoce, osłabiając napięcie akcji — przez co wynik artystyczny — słabszy.

Po tym, co napisałem, czuję się w obowiązku częściowo zrehabilitować autora, gdyż sam zastosowałem jego metodę: nie chcąc mącić przejrzystości swego rysunku popadłem (świadomie) w jaskrawości, nie przytoczyłem pewnych szczegółów, które by były mojej koncepcji niewygodne. Na usprawiedliwienie mogę powiedzieć, że są to szczegóły nie zmieniające wyglądu całości.

Niewątpliwie Brandys nie spodziewał się wyniku, jaki tu przedstawiono i nie chciał zamknąć losu i śmierci Jakuba w granicach biologii. Tu i ówdzie odstąpił od behawioryzmu w myśl zasady: nie przedstawiać myśli, lecz opowiadać o nich. Przytoczę tu takie momenty książki, jak: wyrzuty Jakuba za własną bezczynność podczas pobytu u Maliny, jego wola pozostania w ognisku walki podziemnej i in.

Prawem krytyka jest jednak sądzenie według proporcji wszystkich momentów. Z ich stosunku wynika właśnie osąd zawarty w części poprzedniej.

W związku ze śmiercią Jakuba jeszcze jedna uwaga.

W cz. II Jakub coraz to wypowiada jakieś głębokie zdanie, które w jego ustach, wobec jego niemości i nicości umysłowej, brzmi nieprawdziwie. Czytelnik słusznie dopatruje się w tym pomocy autora. Tak też jest z wyznaniem uczynionym przez Jakuba Pankratowi na parę dni przed śmiercią:

„Boję się umrzeć tylko za to, że mam taką twarz, a nie inną... tylko dlatego, że się nazywam Jakub Gold... Mnie się zdaje, że człowiek nie powinien ginąć tylko za to, kim jest... co innego zając. Ale człowiek, w takich czasach jak dziś, powinien zginąć za to, co robi. Bo spójrz na moją twarz.

Ona o niczym nie świadczy, tyle że jest żydowska i że inni nią gardzą. To za mało, żeby jej bronić, żeby się o nią bić... bronić można tylko tego, co się naprawdę kocha. Inaczej człowiek nie ma sił i wcale nie chce walczyć..."

Te piękne i wzruszające słowa wypowiedział jednak za bohatera autor... Tak czy inaczej — w przededniu śmierci dał wreszcie Jakubowi ludzki zryw, pozwolił mu być człowiekiem, a nie zamęczonym psem czy koniem. Za tę końcową rehabilitację częściowo rehabilitujemy autora.

Widzieliśmy, jakim kosztem skomponowana została „socjologiczna konstrukcja losu" i jakie ten koszt (pomniejszenie bohatera do roli obojętnego pionka) budził zastrzeżenia. Nie wyczerpaliśmy jednak wszystkich wyglądów sprawy. Jakże się odbiła metoda autora na epickich walorach utworu?

Może ktoś powiedzieć, że recenzent szuka przysłowiowej dziury w całym. Czyż bowiem Jakub nie jest bohaterem zbiorowym? A czegóż się żąda od literatury dzisiejszej, jak nie lansowania takich właśnie bohaterów? Odpowiedź na ten zarzut jest prosta.

Bohater zbiorowy nie jest ucieleśnieniem najprzeciętniejszych cech najprzeciętniejszych ludzi, nie jest ich „średnią statystyczną" (Lukacs), lecz skupia w sobie cechy najbardziej reprezentatywne dla danej epoki i dla danej klasy (przykładem — przysłowiowi już dziś, wyolbrzymieni bohaterowie Balzaca i Stendhala: Vautrin, Julian Sorel...). Nie może być przeto indywidualnym i socjologicznym zerem. Wówczas bowiem utwór zbyt jawnie staje się ilustracją powziętych tez, schemat rysuje się ostro na słabej tkance utworu. Obiektywne siły społeczne kształtujące los bohatera szukają sobie głębszego wyjaśnienia w komentarzu autorskim... Tak też się stało w książce Brandysa.

Dziesięciostronicowa wstawka między pierwszą a drugą częścią spełnia nie tylko rolę pomostu łączącego wypadki dwóch rzeczywistości. W znacznie większej mierze jest pogłębieniem każdej z tych rzeczywistości, jest ich komentarzem intelektualno-historycznym. Niewątpliwie z wielką korzyścią dla utworu byłoby rozmieszczenie tej wiedzy pomiędzy momenty akcji, pomiędzy epicki materiał utworu. Poznanie rzeczy nie płynące z tego źródła jest — artystycznie rzecz biorąc — bezwartościowe.

Czy każdy zabieg autorski czyniący z bohatera lalkę o jednym grymasie (albo i bez żadnego grymasu) i zdający ją — bezwładną — na absolutną igraszkę sił zewnętrznych — musi mieć podporę w komentarzu, o ile ma przekazać dogłębną wiedzę o przedstawianej rzeczywistości?

Taką karykaturą jest wolterowski Kandyd, a przecież stosunki społeczne feudalnego świata ukazują się tam z całą oczywistością poprzez samą akcję. Zza kulis coraz to wygląda ironiczna twarz Woltera — ale, co to komu szkodzi?

Co jednak jest możliwe w wymiarze groteski, nie da się powtórzyć na gruncie realizmu. Dla stworzenia faktów-symboli groteska deformuje rzeczywistość, czerpiąc swobodnie z arsenału fantastyki. Fakty wymieszane w tej retorcie uzyskują wyrazistość i siłę dostateczną dla przedstawiania sobą pewnych typowości.

Tej siły pisarz-realista nie czerpie z oddziaływania fantastyki. Typowość przedstawianych przez niego faktów pochodzi z takiego spiętrzenia przeciwieństw społecznych, aby, rozwijane w akcji, ukazały całość typowego konfliktu. Bez owego „spiętrzenia" ukazuje się tylko jego część, jego powierzchnię.

Resztę dopowiada się w komentarzu. Tak uczynił Brandys rezygnując z wielkiego bohatera.

Zdaje się, że autorowi *Samsona* nie przyszłoby ze szczególną trudnością takie komponowanie epickiego materiału, w którym wypadki i postacie same mówią za siebie. W *Samsonie* są momenty, w których występujące osoby reprezentują stosunki społeczne. Charakterystyczna jest np. linia faszyzmu, jaka przebiega między starymi a młodymi. Faszyzują przeważnie młodzi: kadet i chłopiec w pepicie, młody nauczyciel gimnastyki, młodszy woźny (starszy nie), studenci, Zenon Kwiecień (ojciec nie), młody prokurator. Są to jednak tylko migawki. Nad strukturą *Samsona* wyraźnie zaciążył Brandys-publicysta i Brandys-autor *Miasta niepokonanego*. Rozumiem przez to inwazję komentarza historyczno-intelektualnego w kompozycję utworu.

Ostatnie zastrzeżenie zgłaszam do poruszonej wyżej sprawy: migawkowego traktowania wprowadzanych postaci. Wynikło to stąd, że autor zbyt pospiesznie montował los człowieka niewinnie prześladowanego. „Przystanki przy innych postaciach — krótkie i nieczęste — to wprowadzenie w galerię ludzkich typów dalszych nowel cyklu"— pisałem na początku recenzji. Ostatnia obawa wyraża się w tym, że cztery, a choćby i dziesięć montaży podłużnych, wzajemnie o siebie zazębiających, nie zastąpi jednego,

obejmującego wszystkie tamte — montażu poprzecznego.

W ten sposób powróciliśmy do poruszonej na wstępie sprawy formy biografii. Forma biografii jest objawem literatury przełomu. Nie wątpię, że nie zadowoli ona na dłużej sumienia artystycznego autora.

Nie wątpię, że pozytywne cechy *Samsona* — a jest ich wiele, choć dotąd o nich nie mówiłem — rozwinięte zostaną przez niego w utworze o wyższej randze artystycznej. Na wielki plus *Samsona* zanotować trzeba jego służbę społecznym funkcjom poznawczym. Nie będę powtarzał charakterystyki stosunków społecznych, nie będę definiował wniosków moralno-społecznych. Uczynił to po wielekroć *expressis verbis* sam autor. Są one słuszne, każdy uczciwy człowiek może się pod nimi podpisać. Notuję tylko sam fakt, dla stwierdzenia, że w laboratoriach pisarzy tworzą się nowe treści i nowe formy. Rzeczą krytyka jest dostrzec i określić niebezpieczeństwa pomyłek, jakie grożą tworzącej się sztuce.

Andrzej Wasilewski (Kraków)

ZNAKIEM TEGO NICZEGOWATA MUZA...

STEFAN WIECHECKI (WIECH): *Znakiem tego* (1936), *Wysoka eksmisjo!* (1936), *W ząbek czesany* (1937), *Ja panu pokażę!* (1937), *Syrena w sztywniaku* (1938), *Piecyk i S-ka* (1939), *Wiadomo — Stolica!* (1945), *Spacerkiem przez Poniatoszczaka* (1946), *Café-bar pod Minogą* (1947), *„G — jak Gienia"* (1948).

1

Oczywiście, chodzi o twórczość Stefana Wiecheckiego. Należy on do najpopularniejszych chyba postaci ostatniego ćwierćwiecza naszej literatury. Jednocześnie należy do pisarzy, o których dorobku krytyka nie powiedziała dotychczas prawie ani jednego słowa na serio. „Prawie", bo przed wojną Słonimski i Rogoż publikowali na ten temat artykuły w *Wiadomościach Literackich*, a w *Gazecie Polskiej* odzywał się Kaden. Po wojnie *Kuźnica* ogłosiła drobną rozprawkę Jana Szczepańskiego. I to wszystko. Ta arcyskromna „literatura przedmiotu" zastanawia i niepokoi. Niepokoi także banalny i familiarnie poklepujący po ramieniu humorek recenzyjek, którymi różni krytycy, jakby na odczepne, kwitowali odbiór coraz to nowych książek Wiecha. Spłycano ocenę tego jedynego w swoim rodzaju zjawiska literackiego do ryczałtowych pochwał, reklamowej zachęty czy kokieterii wielopiętrowych komplementów. A dorobek Wiecheckiego skłania do wnikliwszej analizy, poważniejszego stosunku, głębszych rozważań. Bo dorobek to ciekawy.

2

I nie mały. W ciągu sześciu lat (od 1936—39 i od 1945—48) rzucił Wiech na rynek dziesięć książek. Każda z tych książek była rozchwytywana. Pierwsza *(Znakiem tego)* w krótkim czasie osiągnęła rekordową ilość pięciu wydań (każde po 3000 egzemplarzy). Wydany w tym samym roku (1936) zbiór pt. *Wysoka eksmisjo!* rozszedł się natychmiast (w 3000 egzemplarzy) i musiano nakład w tej samej ilości powtórzyć. Dalsze tomy cieszą się rosnącym powodzeniem. W r. 1937 *W ząbek czesany* (w 3000 egzemplarzy) i *Ja panu pokażę!* (w 5000 egzemplarzy) idą wspaniale. W rok później *Syrena w sztywniaku* (w 5000 egzemplarzy) i przed samą już wojną *Piecyk i S-ka* (w 3000 egzemplarzy) nikną z półek księgarskich z zadziwiającą szybkością. Po wojnie — mimo znacznie zwiększonej wysokości nakładów — „popyt na Wiecha" wzrasta. Wydany w roku 1945 (w 10.000 egzemplarzy!) zbiór felietonów pt. *Wiadomo — Stolica!* zniknął tak szybko wśród masy czytelników, że drukarnie śpieszyć musiały z powtórnym nakładem (5.000 egzemplarzy). W roku 1946 *Spacerkiem przez Poniatoszczaka* (w 10.000 egzemplarzy), w roku 1947 *Café-bar pod Minogą* (w 5000 egzemplarzy) cieszą się fenomenalną poczytnością. W r. 1948 — 5000 egzemplarzy zbioru *„G — jak Gienia"* nie wystarcza, trzeba „dobić" jeszcze 3000 egzemplarzy.

Wydawano Wiecha i w czasie wojny: w większych skupiskach emigracji polskiej wznawiano jego książki obok książek Mickiewicza, Prusa, Żeromskiego i Sienkiewicza. Oczywiście, decydowała o tym nie równorzędność zasług czy wartości, ale — popularność. W New Yorku polsko-amerykański „Roy" wydał po 5000 egzemplarzy *Syreny w sztywniaku* i *Wysokiej Eksmisji*. W Londynie także wznowiono którąś z książek Wiecha. Przeróżne *Orły Białe* i *Sztandary*, cała plejada mniejszych i większych pisemek emigranckich uważała się nie tylko za uprawnioną, ale i zobowiązaną wobec swoich czytelników do przedrukowywania jego przedwojennych felietonów. O podobnej popularności marzyć mogło kilka zaledwie sław poetyckich czy powieściopisarskich. Ale żadnej z nich nie śniło się nawet o tak masowej, wszystkie war-

stwty socjalne — oprócz chłopskiej — obejmującej poczytności.

Czym się to tłumaczy? Czemu felietony Wiecha zawdzięczają swoje niezwykłe powodzenie?

3

Na pytanie to przywykliśmy odpowiadać truizmami o pociągającym humorze Teosia Piecyka, Walerego Wątróbki czy szwagra Piekutoszczaka. Znamy komplementy, jakimi obdarzano te postacie na obwolutkach książkowych, ale nie o to w tej chwili chodzi. Chodzi o bliższą analizę komizmu tych postaci, komizmu stanowiącego magnes, przyciągający sympatię i zainteresowanie czytelników. Komizm ten polega — na pierwszy rzut oka — na komiczności sytuacyj, na tym, że pan Piecyk zamiast choinki przynosi żonie „w pijanym widzie" brzózkę, że jeden z bohaterów w ciemnościach wszczyna bójkę z... własnym tatusiem. Rzeczywiście, konflikty wynikłe z mniej lub więcej udałego *qui pro quo* stanowią realny i częsty element komizmu felietonów Wiecha. Ale nie stanowią jego pierwiastka zasadniczego. Obok komizmu sytuacyjnego występuje i zdobywa „kawałkom" Wiecheckiego ich ogromne powodzenie komizm językowy. Żaden z czytelników nie umie sobie wyobrazić Wiecha przełożonego na codzienny, normalny, inteligencki język literacki. Straciłby wtedy bardzo, bardzo dużo, jeśli nie wszystko. Te felietony, w których udział gwary warszawskiej, udział „wiechu", bo tak nazywają niektórzy uczeni owo zjawisko językowe, jest zdecydowanie mały, uchodzą za słabsze, niewydarzone, nie budzą spodziewanych wybuchów śmiechu i wesołości. Łatwo to sprawdzić i drogą ankiety i po prostu — bezpośrednim doświadczeniem własnym. Spróbujmy odbarwić któryś z felietonów Wiecha z jego specyficznego kolorytu językowego, pozostawiając w przekładzie wszystkie momenty komizmu wynikłego z sytuacji. Wynik — jednoznaczny. Niewątpliwie każdego ubawi choćby taki fragment opowiadania.

„Kolega zaprosił mnie do Grodziska na święta. Ucztę przygotował z paczek UNRRA. Aby nas poinformować, co w której paczce się znajduje, zasiadłszy pod choinką wziął słownik do ręki i usiłował tłumaczyć napisy. Nic mu z tego nie wychodziło. Zgniewany zwłoką wziąłem pierwszą puszkę z brzegu i zacząłem jeść. Dziwił mnie smak i zapach, ale dopiero później dowiedziałem się, że to pasta do podłogi, którą dzieci kolegi przez poczucie humoru ukryły wśród innych puszek".

Inaczej chyba reagujemy na tę samą sytuację przedstawioną językiem plastycznej gwary warszawskiej.

„Koleżka w Grodzisku całe święta z paczek Undry urządził i mnie zaprosił: Stół blaszanemi puszkami zastawił, sam pod choinką usiadł z angielskiem słownikiem w ręku i dawaj nam tłumaczyć, co w której blaszance się znajduje, żebyśmy się nie nacięli i wiedzieli co i jak konsomować, według przepisu użycia. Ale nie wiem, czy słownik był cholere wart, czy tyż Undra coś sknociła, dosyć na tem, że koleżka ani rusz do mety z temi napisami nie mógł dojść. Tłomaczy pierwszy — „węgiel kamienny" mu wychodzi, tłomaczy drugi, jeszcze gorzej — „szczotka na kiju" wypada. No, to ma się rozumieć zgniewało mnie to, wziąłem pierwsze z brzega otwarte blaszankie i zacząłem, uważasz pan, spożywać. Na razie zdziwiło mnie troszkie, że pasztet, któren się tam znajdował, francuską terpentyną podjeżdżał, ale myślę sobie widocznie to taki amerykański gust. Zjadłem z pół puszki i dopiero jak mnie mdłości złapali — trzy dni się już męczę. Bo się pokazało, że tam pasta, jasny orzech, do podłóg się znajdowała, którą dzieciaki przez samopoczucie wolnego żartu spod kredensu wyjęli i na stół postawili".

Zestawienie obydwu wersyj zdaje się gwarantować niepodważalność tezy, że komizm felietonów Wiecha to przede wszystkim komizm językowy. Teoretyków literatury zaniepokoić może to stwierdzenie ze względu na leżące u jego podstaw rozróżnienie treści i formy dzieła literackiego, ale nie czas tu i nie miejsce, ani nawet okazja, na tak generalne spory.

Bo cokolwiek by teoria w tym względzie stwierdziła, fakt pozostaje faktem, że dla praktyki badawczej, dla krytyki, podział tych spraw jest wyraźny i praktycznie nie do uniknięcia.

4

Komizm językowy felietonów Wiecheckiego, zdobywczy urok struktury „wiechu" polega na powszechności elementów składowych i niepowszedniości łączenia tych elementów w całość. Mówiąc prościej: Wiechecki używa słów powszechnie znanych, choć nieusankcjonowanych literackim stemplem, ale używa ich w proporcjach, dawkach nie stosowanych przez nikogo. Każdy zna słowa, którymi szafuje Piecyk czy Wątróbka, owe „chromolenia" i „śmichychichy", ale nikt nimi nie nasyca w tym stopniu swojego języka, nikt tak jak oni nie mówi. Język bohaterów Wiecha jest języ-

kiem najzupełniej fikcyjnym, chociaż składa się z cząstek, z elementów całkiem rzeczywistych. Mowa pana Teosia czy pana Walerego jest ekstraktem, kwintesencją, sztucznym, niezwykle skondensowanym wywarem, o nowym, egzotycznym smaku. I nie ma tak wiele, jak się przypuszcza, wspólnych więzi z językiem nizin społecznych, półinteligencji czy proletariatu. Zaskakuje — a tym samym śmieszy, bawi i pociąga — profesora uniwersytetu jak i dorożkarza, studenta jak i czeladnika murarskiego. I w tym leży tajemnica jej powodzenia. Polega ona na urzekającej sile nowości, niecodzienności, nieprawdopodobieństwa. Język Piecyka mniej bawiłby czytelników, gdyby był językiem jakiejś rzeczywistości społecznej, gdyby był kopią jakiegoś używanego języka. Ponieważ posiada swoją całkowitą autonomię syntaktyczną i frazeologiczną, uderza co chwila nową, niespotykaną kompozycją, bawi nieprawdopodobnym spiętrzeniem epitetów, śmieszy arcy-oryginalną składnią. Mimo tej niecodzienności, nieprawdopodobieństwa syntaktyczno - frazeologicznego, sprawia wrażenie języka żywego, kursującego wśród Targówków, Pelcowizn czy Szmulowizn. To złudzenie powiększa jego popularność i urok. A wynika z zasady, która obowiązuje wszystkie felietony Wiecha: autonomia i wynalazczość językowa kończy się u progu słowotwórstwa. Wiech nie tworzy nowych form wyrazowych. Wykorzystuje tylko do swych nowatorskich złożeń formy już istniejące. Istnienie każdej z tych form poświadczone jest albo przez język współczesnych nam andrusów, albo odnotowane w przeróżnych słownikach złodziejskich *). Zbiór tych elementów składowych wzbogaca niezwykła czujność Wiecha, ale nigdy — samodzielna inicjatywa słowotwórcza. Dzięki temu wszyscy mówią o prawdziwym języku jego bohaterów, nadając tym samym niepowszedniości i nieprawdopodobieństwu prawa uchodzenia za zjawisko codzienne i realnie istniejące, oraz na skutek takiej oceny wzmagając siłę ich komicznej wymowy i uroku.

Gdy postawiłem kiedyś tę tezę przed Wiechem i zacząłem na niego naciskać niedyskretnymi pytaniami, autor *Syreny w sztywniaku* sam stwierdził, że „nie chodzi tu o fotograficzny autentyzm", że „mowa warszawska jest u niego skondensowana, coś w rodzaju „Maggi", wreszcie zbyt skromnie dodał, że „nie zna się na tym zupełnie, pisze tak jak mu się wydaje, że te rzeczy pisać należy".

Nie dodał tylko, że tych rzeczy nikt przed nim nie pisał: jak je pisać należy — doszedł sam, nie tyle przez lata doświadczeń, bo jego technika pisarska niewielkim uległa zmianom, ale przez wspaniałą intuicję humorysty. Ta intuicja zastąpiła mu wiedzę teoretyczną, ona sprawiła, że wywody Lippsa, Bergsona czy Bystronia, zgodne co do wielkiej roli momentu zaskoczenia nieprawdopodobieństwem w psychologicznej analizie komizmu, poparł swoją praktyką najpoczytniejszego felietonisty, zrozumiał a raczej je przeczuł i mistrzowsko wykorzystał.

Bo moment zaskoczenia i nieprawdopodobieństwa odgrywa wielką rolę nie tylko w sferze komizmu językowego felietonów Wiecha, ale stanowi główną siłę komizmu sytuacyjnego jego „kawałków". W trzech wymiarach ludzkiego „tak być może" nie mieści się ani Teoś wycinający brzózkę zamiast choinki, ani gość zjadający pół pudełka pasty do podłóg zamiast pasztetu. Tylko czwarty wymiar może tłumaczyć te i inne ekscesy bohaterów Wiecha. Ich czterowymiarowość usiłuje on uzasadnić „pijanym widem", i woli popadać w szablon niż z niezwykłości rezygnować. Szablonem jest tu „atmosfera gołdy", niezwykłością — błazeńskie wyczyny jej adoratorów.

Oczywiście byłoby przesadą, gdybyśmy tylko w tych odmianach komizmu dopatrywali się magnesowej siły Wiecha. Pamiętać trzeba i o walorach formy felietonowej, i o zaletach momentu aktualności, i wreszcie o racach świetnego dowcipu, jakie tryskają co chwila z przemówień pp. Piecyka lub Wątróbki. Naczelnym jednak walorem, naczelną siłą magnesową pozostaje zawsze komizm językowy, oparty, jak i komizm sytuacyjny, na zasadzie łączenia elementów rzeczywistych w całości fikcyjne, na zamazywaniu granic między prawdopodobnym a nieprawdopodobnym, na wiecznym zaskakiwaniu niespodziankami nowych form, nowych sytuacyj.

5

Podziwiając trafność wyboru środków literackich na próżno walczymy z pokusą zapytania o to, jakim służą one celom, po co Wiech pisze swoje felietony. Jaki jest socjologiczny, użytkowny sens jego twórczości?

Podchodząc do tego zagadnienia, które Jan Szczepański zatytułował w *Kuźnicy* (1. II. 1948 r. nr 5 (126), rok V) *Wiech w oczach socjologa*, trzeba odrzucić błędne

*) Warto zwrócić uwagę choćby na takie prace jak: K. Estreicher: *Szwargot więzienny*, Kraków, 1903, str. 177; Antoni Kurek: *Słownik mowy złodziejskiej*, Lwów, 1896; Jaworski: *Kumać po lembersku*, w czasop. *Lud*, 1901 T. VI, 176—281 — i inne.

założenie przyjęte przez Szczepańskiego w jego ciekawym artykuliku. Założeniem tym jest głęboka a nieuzasadniona wiara w wartość felietonów jako dokumentu, jako fotografii obyczajów, jako źródła historyczno-socjologicznych danych o życiu ludzi pewnej kategorii w pewnej epoce. Zwracaliśmy już uwagę na to, że cechą charakterystyczną komizmu w opowiadaniach Wiecha jest nieprawdopodobieństwo, fikcyjny, paradoksalnie spiętrzony układ możliwości. Dlatego też w felietonach tych nie należy się doszukiwać „dokumentu chwili", a przynajmniej nie należy widzieć owej dokumentarności więcej niż w każdym innym dziele całkiem odrębnego typu, w powieści, noweli czy utworach lirycznych. A do tej przesady skłonny jest Szczepański i mniej poważnie od niego interesujący się tym zagadnieniem krytycy. W wyniku takiego uproszczenia w związku z felietonami Wiecha ubolewa się nad degrengoladą moralną społeczeństwa, które „rżnie łbem w antresolę" i wesoło o tym ustami swego kronikarza opowiada, a nie zwraca się uwagi na odwrotną stronę medalu, na to, w jaki sposób kronikarz wpływa na to społeczeństwo.

Nie mamy zamiaru ani bronić wad tych czy innych warstw socjalnych, ani atakować Wiecha oskarżeniami o „trujące jady", „miazmaty zepsucia" itp. Interesuje nas — a wszystkich interesować powinna — wartość socjologiczna popularności Wątróbki czy Piecyka. Bo pamiętać trzeba, że nie tylko społeczeństwo kształtuje literaturę, ale i literatura społeczeństwo, nie tylko literatura jest odbiciem norm ustalonych w społeczeństwie, ale i społeczeństwo stać się może odbiciem norm ustalonych w literaturze. Świadomość tej obustronnej zależności obarcza dydaktyczną stronę omawianych tu felietonów Wiecha poważnymi zarzutami. Konsekwentny socjolog musi się nimi zaniepokoić, a pamiętając o liczbowym wykresie rosnącej popularności Wiecha i o sugestywności jego chwytów pisarskich, musi jasno sformułować zastrzeżenia.

Pierwsze: Atmosfera wypowiedzi postaci felietonowych wcale nie sprzyja zacieraniu tych różnic socjalnych czy rasowych, które zatrzeć pragnie dzisiejszy ustrój. Robotnik czy drobny kupiec, ogólnie: mieszkaniec miasta — zawsze z lekką pogardą odzywa się o „chomątach" ze wsi, i gdy Miecio będzie chciał zdruzgotać Antosia, który nic nie wie o penicylinie, zawoła ironicznie: „O ciemna maso z głębokiej prowincji!" (*Spacerkiem przez Poniatoszczaka*, str. 63). — Tak samo w przedwojennych felietonach pogodnie, wesoło i dowcipnie, ale wyraźnie przypominano o różnicach rasowo-wyznaniowych, malując ucieszne postacie zawsze wykpionych żydków.

Drugie: Instytucja rodziny jest w świetle czynów bohaterów Wiecha czymś bardzo problematycznym i nieistotnym, z trudem tolerowanym. Ucieszna Genia, od której trzeba uciekać, jest najsubtelniejszym tego dowodem. Nie brak i mniej subtelnych. Przypomnijmy sobie Tolusia, który w mroku pobił — jeszcze przez pomyłkę — własnego ojca i „troszkie" nieprzyjemnie mu się zrobiło, bo „faktycznie tatuś cały zajuszony przed nim stoi". Kiedy w mroku tatuś się znowu pod rękę nawinął, dziecko nie wytrzymało „no i ma się rozumieć w pierwszej złości wyrzuciło tatusia przez okno". A w sądzie — jak głosi zakończenie felietonu — „zostało uniewinnione" (*Spacerkiem...*, str. 15).

Trzecie: Poziom bycia, sposób reagowania bohaterów felietonowych na wszelkiego rodzaju konflikty apoteozuje, a w każdym bądź razie toleruje z miłym uśmieszkiem prymitywny wulgaryzm. Nie chodzi w tym określeniu o językową stronę zjawiska, ale o sam stosunek do zjawisk, o wulgaryzm sytuacyj, sporów, techniki życia, jeśli można się tak wyrazić. Chodzi o socjologiczny wydźwięk, wychowawczy efekt chociażby takiej rozprawy z ciocią Bigosińską. „Złapałem ze stołu salaterkie kapusty z grzybkamy i lu ciocie Bigosińskie w bok. Żeby się była upokorzyła, nic by się więcej nie stało, ale ona ma sie rozumieć twardem, mało moczonem kartkowcem ulikiem z Norwegii trzask mnie w morde. To ja za cielęcinę i buch ją z wierzchu. To ona mnie pasztetem, to ja ją schabem. Więc ona ma się rozumieć łapie za babkie, a ja za strucle. A potem już poszło prędko. Jak ona mnie makowcem, to ja ją ćwikłą..." (*Spacerkiem...* str. 55). Zwróćmy dla podkreślenia ważności zastrzeżeń uwagę na to, że to wszystko „ma się rozumieć".

Czwarte: Klimat felietonów Wiecha powoduje wiotczenie rygorów moralnych, jego postaci nie mają w swoim słowniku eufemizmów słów nagany czy surowej przestrogi, językiem barokowo-knajpowej kurtuazji sankcjonują i pędzenie bimbru (*Wigilia tułaczy*) i obmacywanie panienek w kinie (*Niech Oleś to puści*) i różne stopnie pijaństwa.

Oczywista, wszystkie te zastrzeżenia nabierają w takim sumowaniu zbytniej może wyrazistości, w felietonach niebezpieczeństwa zgody na występki nie widać tak wyraźnie, ale jest ona ukryta w łagodnym uśmieszku, w przemilczaniu, w humorystycznym świntuszkowstwie, w demagogicznej tolerancji.

6

To niewątpliwy błąd ideologiczny twórzości Wiecheckiego. Nie chcemy oczywiście ıponować, że powinien pisać o ochronach dla dzieci, odbudowie Warszawy czy bowiązkach wobec państwa. Chcemy wyazać brak, który wartość całego dorobku, iemałą od strony literackiej, obniża w ujęiu socjologicznym o kilka pięter. Chcemy ednocześnie zwrócić uwagę, że sam Wiech en brak widocznie potrafił zauważyć, bo ım swój błąd ostatnio coraz konsekwentiej naprawia. Z humorysty rodzi się w nim ıtyryk. Już w tomie *Spacerkiem przez Poiatoszczaka*, z którego przecież przytaczaśmy ilustracje do swoich zastrzeżeń, praie 75% felietonów służy nie cyrkowej wełości klownów, ale satyrycznemu chłostaiu śmiesznostek i błędów. Satyra Wiecha zahowuje wszystkie dawne właściwości jego echniki pisarskiej, wzbogacając ją o nowy kcent sarkazmu, gryzącej ironii, pouczająej kpiny. Jest to odtrutka na dawną nikość moralną, stanowi ów pazur, którego rakowało dawnym felietonom, wnosi warości dydaktyczne, które siłą rzeczy rugoać muszą przemycaną w „gołdzie" zarazę epsucia. Nic na tym nie straciła „mowa szemrana", przeciwnie, zyskała większe pole do popisu, komizm jej pogłębił się o cały pokład nowych intencyj i myśli. O ileż dowcipniejszym jest pan Piecyk, gdy na widok transparentu młodzieżowego, głoszącego złotymi literami: „Zrodził nas czyn", pyta z uśmiechem: „A mamusia to pestki gryzła, tak?" O ileż komiczniejsze i głębsze są od opisów walk z ciocią Bigosińską opowiadania o dwóch duszach Greisera, z których jedna „cały dzień kompinowała jakby tu komu dobrze zrobić", a druga była „cholera nie dusza, tyfus plamisty — wredna morda w okularach"...

Rolę pogłębiarki spełniła w twórczości Wiecha wojna. W nowej rzeczywistości staje on przy warsztacie pisarskim do zadań trudniejszych i — zaszczytniejszych. Nie tylko bawi nas teraz. Bawiąc — uczy, krytykuje, zmusza do przemyśleń. I chociaż jeszcze nie we wszystkich felietonach ta ambicja się przejawia, wszystkie witamy z radością, jak wita się utwory oryginalnego talentu, który — trochę błądząc w szukaniu — znalazł drogi właściwe, aby służyć sprawie powszechnego dobra na miarę swoich możliwości.

Zygmunt Lichniak

PO ZŁAMANIU NUMERU

Po złamaniu numeru dowiadujemy się, że Xawery Dunikowski ofiarował Państwu ca- swój dorobek twórczy. W związku z tym zytamy w *Rzeczypospolitej* (nr 305) nagpujący artykuł pióra Ignacego Witza:

„Wczorajsza prasa przyniosła lakoniczny cz jakże piękny w swej treści komunikat. Xawery Dunikowski, znakomity rzeźbiarz, ielki twórca, jeden z największych plastyów, jakich wydał naród polski, ofiarował orobek artystyczny swego życia na rzecz aństwa w celu utworzenia w Warszawie uzeum, w którym dzieła jego zostałyby gromadzone i udostępnione całemu społeeństwu. W liście do ministra Kutury i ztuki znakomity artysta pisze:

„Aktem tym pragnę wziąć bezpośredni dział w odbudowie kulturalnej naszego owego, na socjalistycznych zasadach opargo państwa".

Oświadczenie to nie jest tylko piękną rmułą, ale jest stwierdzeniem tych wspaałych, ożywczych i twórczych możliwoi, jakie otwiera przed ludźmi sztuki soalizm. Znakomity artysta zrozumiał, uviadomił sobie rolę socjalizmu w budoaniu narodowej i ogólnoludzkiej kultury, wiadomił sobie, że idea socjalizmu musi pociągnąć za sobą wszystkie siły postępu, wszystko, co żywe i twórcze. Albowiem tylko w socjalizmie pomieścić się dziś może twórczość oparta o prawdziwie ludzkie, humanistyczne podstawy.

Cała twórczość Dunikowskiego nacechowana jest tymi tendencjami. Od młodzieńczych „Kobiet brzemiennych", od rzeźb „Tchnienie" i „Życie", od pomnika Bolesława Śmiałego aż do ostatnich dzieł, do „Głowy robotnika" na Wystawie Ziem Odzyskanych i pomnika na górze św. Anny — przewija się w jego twórczości ten akcent twórczego nowatorstwa artystycznego i społecznego. I dziś, po pięćdziesięcioletniej pracy artystycznej, Xawery Dunikowski ofiarowując dorobek całego życia budowie kultury państwa opartego na socjalistycznych zasadach pozwala nam ocenić i uświadomić sobie w pełni, czym jest socjalistyczna rewolucja kulturalna.

Czyn Dunikowskiego jest aktem stwierdzającym wielkość i potęgę twórczą socjalizmu. Jest stwierdzeniem i wskazaniem tego, gdzie znajduje się miejsce każdego twórcy ceniącego prawo do tworzenia, prawo do wolności i postępu."

W SPRAWIE WYDAWNICTWA

JULIUSZ SŁOWACKI W POEZJI POLSKIEJ

W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI 1849—1949

Przystępując do drugiego wydania pracy pt. *Juliusz Słowacki w poezji polskiej* (pierwsze wydanie wyszło w 1909 r.) zwracam się z uprzejmą prośbą do wszystkich autorów, którzy ogłosili wiersze o Słowackim w latach 1910—1948 o nadesłanie mi odpisu maszynowego (w razie możności) tekstu swych utworów z podaniem, kiedy i w jakim wydawnictwie ogłosili swe wiersze.

Z prośbą tą zwracam się także do ogółu społeczeństwa, prosząc o nadsyłanie wiadomości o utworach poetyckich ku czci Słowackiego z lat 1910—1948 (z terminem do 15 grudnia r. b.) pod adresem: Warszawa I, ul. Hoża 74/15.

(—) *Wiktor Hahn*

WYKAZ TREŚCI

Str.

KOŁAJ GRIBACZOW: Kołchoz „Bolszewik" (fragmenty) 5
EFAN FLUKOWSKI: Xawery Dunikowski (fragmenty poematu) 18
ZIMIERZ WYKA: W lesie rzeźb 28
ODOR BALK: Podróż przez tereny przyszłej wojny 63
EFAN JAROCIŃSKI: Życie i dzieło Johana Huizingi 81
ARIAN PIECHAL: Pół wieku realizacji snów o potędze 89
N BIAŁOSTOCKI: „Kinomalarstwo" i film o sztuce 102
RAWY I TROSKI: RECENZJE KONKURSOWE
CH BUDRECKI: Mała Apokalipsa 113
NDRZEJ WASILEWSKI: Laboratorium nowej treści 117
GMUNT LICHNIAK: Znakiem tego niczegowata muza 121
D.: Po złamaniu numeru 125
ORESPONDENCJA 126

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")

Prenumerata za III kwartał 1948 r. 200 zł (2 zeszyty), za IV kwartał 300 zł (3 zeszyty) za II półrocze 500 zł.

Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

Pozostałe w ograniczonej ilości

KOMPLETY MIESIĘCZNIKA »TWÓRCZOŚĆ«

za rok 1945 i 1946

mogą nabywać

BIBLIOTEKI
ŚWIETLICE
CZYTELNICY

Komplet za rok 1945 składa się z 5 zeszytów, łącznie stron 932, cena 140 zł, poprzednio 200 zł.

Komplet za rok 1946 składa się z 11 zeszytów (jeden numer podwójny), łącznie stron 2112, cena 490 zł, poprzednio 700 zł.

Zamówienia należy kierować na adres Prenumeraty Wydawnictw „Czytelnika", Kraków, Powiśle 6, wpłacając jednocześnie należność na konto P. K. O. IV 1632.